



Los títulos de crédito como fórmula de condensación narrativa y simbólica: el caso de *Lilith* de Robert Rossen

José Antonio Jiménez de las Heras¹, Ricardo Jimeno Aranda²

Recibido: 5 de abril de 2019 / Aceptado: 25 de julio de 2019

Resumen. Los títulos de crédito fueron originalmente incorporados a las películas con la intención de dejar constancia de sus intérpretes y responsables creativos y técnicos. Sin embargo, con la evolución narrativa del cine estos se convirtieron, de forma cada vez más frecuente, en pequeñas piezas narrativas con sustancia e independencia propia para ser tomados en cuenta y, por lo tanto, analizados. El presente artículo se centra en el análisis de los títulos de crédito de *Lilith* (1964), última película del director Robert Rossen que forma un personal e irrepetible díptico junto a *The Hustler* (El buscavidas, 1961). En los créditos de *Lilith* el director plantea de forma compleja, y con una alta conceptualización y abstracción, cuestiones narrativas, simbólicas y discursivas que serán desarrolladas en el cuerpo del filme. Esta voluntad de decir del director, de levantar acta sobre sí mismo y sobre el mundo, queda impresa en esta set piece, convirtiéndola en una narración condensada de alto valor y complejidad, muestra casi única en su especie, al crear un microrrelato de valor independiente con una complejidad infrecuente.

Palabras clave: *Lilith*; Robert Rossen; Cine; Narrativa; Títulos de Crédito.

[en] Main titles a narrative condensation formula: The case of Robert Rossen's "Lilith"

Abstract. The film credits were originally incorporated into the films with the intention of recording their interpreters and creative and technical managers. However, with the narrative evolution of the cinema these became, in an increasingly frequent way, in small narrative pieces with substance and own independence to be taken into account and, therefore, analyzed. This article focuses on the analysis of the credit titles of *Lilith* (1964), director Robert Rossen's latest film, which forms a personal and unrepeatable diptych together with *The Hustler* (1961). In the credits of *Lilith* the director poses in a complex way, and with a high conceptualization and abstraction, narrative, symbolic and discursive questions that will be developed in the body of the film. This will say of the director, to record on himself and on the world, is printed on this set piece, turning it into a condensed narrative of high value and complexity, showing almost unique in its kind, creating a micro-story of independent value with infrequent complexity.

Keywords: *Lilith*; Robert Rossen; Cinema; Narrative; Movie Title.

Sumario. 1. Marco teórico-conceptual. 2. *Lilith* y los elementos esenciales del relato: los títulos de crédito como un prólogo-sueño introductorio. 3. A modo de conclusión: conexiones y simbiosis creativas para un díptico final. 4. Fuentes y bibliografía.

¹ Profesor en la Facultad de Ciencias de la Información (UCM).

Mail: joseantj@ucm.es

² Profesor en la Facultad de Ciencias de la Información (UCM).

rjimeno@ucvm.es

Cómo citar. Jiménez de las Heras, J. A.; Jimeno Aranda, R. (2019) Los títulos de crédito como fórmula de condensación narrativa y simbólica: el caso de *Lilith* de Robert Rossen, en *Documentación de las Ciencias de la Información*, 42, 67-87.

1. Marco teórico-conceptual

Parecería una paradoja que, frente a la extensión y posible complejidad de toda una película, nos centremos en los títulos de crédito como objeto de estudio. Pero hemos visto a lo largo de la historia del cine y del audiovisual que los créditos ejercen, a veces, una función que va más allá de la mera presentación de un equipo, o como símbolo de la pleitesía de la narración al Star-System.

Resulta interesante la reflexión, no de un teórico, sino de un profesional, el productor David Geffen, que aludiendo a la función de presentación reseñada, va un poco más allá en la definición de lo que son para él los créditos: «*una forma de contrato que recoge las intenciones del cineasta y, de peor o mejor manera, genera unas expectativas en la audiencia, casi siempre subliminales, que luego los espectadores demandarán encontrarse*» (Allison, 2012)

Geffen, como productor, habla de un contrato, de esa función profesional a la que hacíamos referencia que deben tener los créditos –la propia etimología de la palabra así parece indicarlo–, pero va más allá al hablar de unas «expectativas subliminales» que vinculan los créditos a una especie de ensoñación; un planteamiento que vamos a ver es común a otros autores.

En este sentido, Fernando Labaig, señalando su función de presentación y reconocimiento a un equipo, va también más allá, profundizando en la idea anterior y resaltando la característica de los créditos como unidad narrativa que enmarca la película para el espectador:

«Podríamos considerar que los títulos de crédito pueden ejercer esa función de marco en muchas ocasiones. Bien sea frente al resto de la programación de la televisión o bien en ese proceso lento y algo ritual de las salas de cine, en el que se van apagando progresivamente las luces con la proyección de algunos anuncios hasta llegar a la aparición de los primeros fotogramas de la película y la desaparición de los últimos rumores de conversaciones. En ese descenso de la luz y del ruido ambiental vamos alejándonos del mundo real para, como dice Ortega, caer en la vigilia al sueño. Y en ese umbral nos encontramos con los títulos de crédito como telón que se abre para dejarnos pasar al otro mundo.» (Labaig, 2007: 2)

Ese pasar de «la vigilia al sueño» y la concepción del crédito como un marco que nos hace «pasar al otro mundo», como si del espejo de Alicia se tratase –una idea la de Lewis Carroll, buen aficionado a la fotografía, que tiene mucho que ver con la pantalla de cine–, relaciona de nuevo los créditos con la idea de una ensoñación, con la posibilidad de una elaboración poética de motivos, impresiones e ideas que, ofrecidas de manera más libre, al modo de un sueño o ensoñación, con una organización narrativa menos férrea que la que exigirá el desarrollo del relato, le permite al espectador entrar, casi sin darse cuenta, en los elementos principales de los temas, el discurso y de la ideología del relato, que le predisponen para entender mejor la historia que se le va a ofrecer.

Todo lo anterior se concreta y se condensa en el planteamiento teórico que nos servirá de base para el análisis de los títulos de crédito en *Lilith*. Jaques Aumont, junto a su inseparable Michel Marie y otros compañeros teóricos del cine, realizarán un planteamiento básico a la hora de abordar el análisis de los créditos de un film. En su imprescindible libro *Estética del cine* deslizarán el siguiente planteamiento, que completa y concreta los anteriores:

«El film de ficción se parece a un ritual: debe conducir al espectador al desvelamiento de una verdad, o de una solución, a través de un cierto número de etapas obligadas, de vueltas necesarias. (...) El avance del film de ficción está modulado en su conjunto por dos códigos narrativos: la intriga de predestinación y la frase hermenéutica» (Aumont et al., 1989: 125)

Una vez planteado esto, como organización genérica del relato de ficción, los autores entran a definir el primero de esos códigos, que será el sustancial para nuestra reflexión, añadiendo que *«La intriga de predestinación, consiste en dar en los primeros minutos del filme, lo esencial de la intriga y su resolución, o al menos la resolución esperada»* (Aumont et al., 1989: 125)

1. Intriga de predestinación.



Para ello, los autores del texto se refieren como ejemplo a los créditos de la película de Howard Hawks *The Big Sleep* (*El sueño eterno*, 1946). En ellos veremos primero la silueta de los protagonistas, Bogart y Bacall, apareciendo a continuación un cenicero, en el que se unen dos cigarrillos, dando a entender que la historia que vamos a ver establece la expectativa de que ambos terminarán juntos al final del relato —en un guiño al espectador del momento, que establece un juego de espejos entre la vida privada de los actores, conocida pareja en el mundo real, y sus personajes: una estrategia narrativa unida a los planteamientos del Star-System de la época—.

Sin embargo, esto puede llegar a convertirse en algo mucho más complejo que, una vez más, relaciona los créditos iniciales con la estructura y funciones del sueño. Así, Aumont y Marie, junto a sus colegas, hacen referencia a un interesante planteamiento teórico de Thierry Kuntzel, conocido videoartista, que destaca el parentesco que existe entre «*la intriga de predestinación y el sueño-prólogo* (referido a los créditos) *que presenta de una forma muy condensada y alusiva lo que un segundo sueño desarrollará después*» (Aumont et al., 1989: 125)

2. Intriga de predestinación.



Nuestra hipótesis de trabajo será que los créditos de *Lilith* constituyen esa intriga de predestinación que, de una forma mucho más compleja que en el ejemplo citado, van a organizar los elementos temáticos y discursivos del relato. Esto se concreta en un pequeño microrrelato adelantado que con suma complejidad conceptual y capacidad de abstracción presentará lo esencial de los planteamientos narrativos e ideológicos que Rossen desarrollará en la película; esa idea encajaría, además, en un planteamiento global de la narrativa de Rossen, perfeccionado en sus dos últimas películas, en donde utilizando estructuras de anticipación, el autor nos adelanta elementos esenciales a la hora de comprender el discurso de la película: de esta forma, los créditos serían un segmento narrativo cerrado que anticipa los elementos esenciales de la trama y el discurso.

Yendo aún más lejos, en *Lilith* la forma en que Rossen aborda el diseño y consecución de los créditos, con la imprescindible ayuda de la diseñadora Elinor Bunin³, se corresponderá a esa idea de Kuntzel sobre «el sueño-prologo»: los créditos presentan una estructura de ensoñación que entronca con los elementos esenciales del film como son la locura, el acto creativo, la inadaptación o el cuestionamiento del

³ Elinor Bunin (1920-2017) fue una reconocida directora y productora de películas de animación, galardonada con el premio Emmy, y diseñadora de títulos de crédito. Desarrolló una exitosa carrera en televisión como diseñadora senior en la CBS y fue también una reconocida artista gráfica y pintora.

mundo y la realidad; y Rossen establecerá con ello una poética en los créditos que estará a la altura del posterior desarrollo del relato.

2. *Lilith* y los elementos esenciales del relato: los títulos de crédito como un prólogo-sueño introductorio

Siguiendo el planteamiento de Thierry Kuntzel, y con lo expuesto por Aumont y Marie en mente, podemos afirmar que en los créditos de *Lilith* toda una serie de elementos se van a presentar como una especie de ensoñación, adelantando temas y planteamientos discursivos que van a ser esenciales luego en la construcción del relato⁴.

Antes de entrar en detalle con estos elementos me gustaría incluir una larga, pero necesaria cita de un interesantísimo artículo en clave psicoanalítica, que introduce elementos de aportación interesantes y otros cuestionables a nuestro juicio. Su autor, Arthur Nollelli, dedica una buena parte de su artículo al análisis de los créditos de *Lilith* y creo que algunos de sus planteamientos pueden servir de punto de partida para nuestro análisis. Nollelli dice lo siguiente sobre los créditos de la película:

«Inquestionablemente, el prólogo nos cuenta que la película es sobre el encierro, sobre esas mariposas amenazadas de destrucción por oscuras, abrumadoras fuerzas. Durante la primera media hora de la diégesis esas mariposas empiezan a adquirir nombres: Vincent Bruce, Steven Evshevsky, Mrs. Meaghan, Bea Brice, Dr. Lavrier, e incluso la propia Lilith. Pero debe pasar otra media hora para que seamos capaces de comprender adecuadamente que elementos clave del prólogo han sido desplazados y cuales, en efecto, tienen algún significado. (...) Las definidas líneas negras del prólogo asumen varias formas concretas, todas las cuales separan a la gente de otras personas, de sus entornos. Barras, alambradas diagonales, rejas metálicas, y otros objetos similares; (...) Como las líneas, el papel del agua como motivo recurrente a través de todo el filme, viene a ser el poder en bruto y la belleza emblemática de la propia promesa de arrobamiento de Lilith y todo lo que ello supone. Finalmente, la tela de araña encontrará literalmente su camino en la diégesis durante la conferencia para el personal que pronuncia el Dr. Lavrier

(...). Ahora, sin delimitar las relaciones de significante / significado, debemos hacer lo mismo con la mariposa y la tela de araña. Por definición, la mariposa es una criatura de metamorfosis cuyo estado final de evolución supone la más magnífica y estética de las bellezas. En Lilith, sin embargo, la metamorfosis de las mariposas, sobre todo la de Vincent, supone exactamente el reverso de la metamorfosis de la mariposa en la naturaleza. Aquí no hay progreso sino regresión: La mariposa renuncia a su libertad, la que fuera, y sufre el confinamiento del autoengaño y la locura, que en el caso de Lilith viene a ser la catatonia. (...) De esta manera tenemos en oposición a la tradicional criatura de la belleza y la inocencia, frente a la tradicional criatura de la monstruosidad y la depredación.

⁴ El lector interesado puede visionar la secuencia de los créditos de *Lilith* en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=WbhuzeCXMv8&vfeature=youtu.be>

*Inherente a este simbolismo hay una batería de oposiciones binarias que operan en el filme: Mariposa-Araña; Belleza-Monstruosidad; Inocencia-Depredación; Luz-Oscuridad; Libertad-Poseción; Vida-Muerte. (...) La tela simétrica (=la bella, natural, racional y sana), conlleva afinidades con las cualidades que usualmente asociamos a las propias mariposas. Algo que no ocurre con el segundo tipo de tela, la asimétrica (=la monstruosa, fantástica, antinatural y loca), la más comúnmente asociada con la araña, la caracterizada **por la fisura en las líneas**. (...) el filme quiere preservar la ambigüedad inherente sobre los dos tipos de telas y sobre la naturaleza de la mariposa y de la araña; de ahí la fisura, el signo que se cuestiona lo que es o no real, lo que es cordura y lo que es locura. **De quien es la fisura en la tela de araña, es lo que el filme se pregunta implícitamente: ¿De Lilith?, ¿De Vincent?, ¿O, aún mejor, quizás de la toda la sociedad?»** (Nolletti, 1987: 146-47)*

Muchos son los elementos que Nolletti plantea en sus dos anteriores párrafos y, sin intención de rebatir una interpretación que tiene una notable validez en alguno de sus términos, sí consideramos que surgen ciertos problemas en su análisis, al no tener en cuenta una serie de aspectos que parecen aportar algunas claves importantes a la hora de interpretar las imágenes que Rossen nos presenta en esta primera secuencia. Pero dada la extensión de los planteamientos anteriores, y la densidad de las propias imágenes que componen los créditos, se hace necesario ir por partes.

Para completar el planteamiento anterior, Nolletti refiere que la música de los créditos se corresponde, al menos en su parte inicial, con la que Lilith interpreta en la película con su flauta, y que esta vendría a ser una especie de llamada hipnótica al espectador, al tiempo que de perdición para los personajes del relato:

«Una llamada de Circe en ambas instancias, aunque en la secuencia de los créditos consiste específicamente en una llamada de atención al espectador, atrayéndole al terreno prohibido de la ficción. De manera paradójica, mientras la melodía sirve para tentar al espectador, los gráficos constituyen algo parecido a una advertencia con relación al destino de todos aquellos que prestan atención a la llamada de Lilith». (Nolletti, 1987: 146)

Quizá desde una perspectiva psicoanalítica esta afirmación pueda ser correcta e, incluso, útil, sin embargo, a la hora de analizar el posible contenido narrativo de estas imágenes creemos que resulta más útil relacionar la música con lo que el espectador puede contemplar en ese momento en la pantalla. Además Nolletti asume una perspectiva que consideramos equivocada y que repite el error de otros muchos analistas, sobre todo norteamericanos, respecto al carácter esencialmente destructor del mundo de Lilith⁵; algo que desmienten, como veremos, los créditos y el planteamiento esencial de Rossen sobre el mundo de Lilith. En este sentido, Rossen nos dejó dos testimonios que resultan inequívocos al respecto. El primero se corresponde a un texto extraído de la sinopsis redactada por el autor. En ella plantea lo siguiente sobre su personaje, Lilith, y su universo:

⁵ Así ocurre en los artículos dedicados a la película por Stanley Kauffman, Stephen Farber o por el propio Alan Casty; en todos ellos los autores yerran al no saber calificar de forma acertada la idea de Rossen sobre el universo de Lilith.

«No hay virtualmente nada que Lilith no pueda crear para mantenerse a sí misma en su propio mundo –música, lenguaje, ropas, pinturas– y una moralidad más cercana a la pureza de lo que nunca se haya concebido. Expresado de una manera sencilla, esta moralidad sostiene que el amor, que es la alegría, debe ser ilimitado» (Rossen, 1934-1965)

Si esto no bastase para definir su positiva visión sobre el universo de Lilith, Rossen completa la misma en sus declaraciones a Saul Cohen, entonces un joven estudiante de cine invitado a presenciar el rodaje de la película, en las que afirma lo siguiente:

*«Lilith tiene un arrobamiento en torno a ella que es irresistible. Hay algo glorioso en Lilith, y aun así detestamos sus fantasías y las encontramos espantosas. Ella podría ser como un delicado cristal que se ha rajado por el golpe de alguna intolerable revelación... como si hubiera sido destruida a causa de su propia excelencia. Lilith es una de las honrosas heridas del hombre en su lucha por comprender... es una de las heroínas del universo –su más fina partícula y su más noble víctima»*⁶. (Cohen, 1965: 4)

Volviendo a las imágenes iniciales de los créditos veremos que lo primero que nos encontramos son varios planos acompañados de la música que luego oiremos tocar a Lilith –sin que todavía aparezca ningún tipo de rotulo o elemento grafico–, en los que se puede ver a una mariposa que parece desdoblarse en varias imágenes de sí misma, sin una forma definida, como si fuese su reflejo o como si se tratase de una espectrografía. Resulta evidente que esto entronca con uno de los temas que va a presidir el filme: el del doble o el del reflejo, en relación directa con la enfermedad que sufre Lilith (la esquizofrenia), pero también en el sentido de que varios personajes se convertirán por la mirada de los otros en dobles que encarnan sus propios deseos, como va a ser, por ejemplo, el caso de Vincent respecto a Lilith, en quien proyecta la imagen de su madre muerta; o en su relación con Steven, sobre el que Vincent, al inicio del filme, se proyecta e identifica en su fascinación por Lilith, siendo Steven la puerta de entrada de Vincent al mundo de Lilith.

3. Desdoble/movimiento.



⁶ Rossen parafrasea en estas declaraciones un pasaje de la novela y, además, lo trasladará de forma casi literal al diálogo de la película (SALAMANCA, 1965: 237).

Analizados de esta manera, los desdoblamientos de la imagen de la mariposa, así como el resto de los elementos que van a ir apareciendo en los créditos, parecen conducirnos a una relación directa con la propia Lilith. Sin embargo, esa relación que irá concretándose hacia el final de los títulos de crédito resulta ahora ambivalente, que no ambigua como plantea Nollelli, pudiendo señalarse, como él indica, a varios personajes (Vincent, Steven, Bea y también Lilith).

Tras los anteriores créditos, un nuevo elemento va a establecer una relación muy directa de la mariposa con Lilith y con el propio Rossen. Después de los rótulos iniciales correspondientes a Jean Seberg y Warren Beatty (Lilith y Vincent), única concesión a lo convencional en los títulos –Star System obliga–, aparecerá el crédito de Rossen, que figurará como *Rossen's* en su calidad de productor y, por tanto, en su función de máximo responsable de la película, en un planteamiento acorde a la filosofía de trabajo del cine norteamericano. Tras este aparecerá el título de la película, el mismo que el nombre de la protagonista, y con ello se aclarará esa pertenencia autoral que aparecía en el crédito anterior (*Rossen's Lilith*): una idea esencial para entender los detalles que van a relacionar ambos títulos y la intención que con ello tiene el autor.

En ambas imágenes, que sirven de soporte a los créditos del productor y del título de la película, ya no sólo aparecen esas mariposas desdobladas, sino un elemento geométrico que de una forma u otra será recurrente en la película: una línea que alcanza a la mariposa en ambos rótulos, por dos zonas diferentes del encuadre⁷. Y esas líneas conformarán, en los siguientes planos, la nueva estructura a la que se refiere Nollelli en su artículo: la de una tela de araña que atrapa a la mariposa y la fija en un estatismo que hace desaparecer su desdoblamiento. Rossen nos indica con este nuevo elemento que esos desdobles y su posterior integración, no sólo se relacionan con temas esenciales de la película, sino que también son muestra de un movimiento dinámico interrumpido por la tela de araña.

4. Las primeras mariposas: Vincent (Beatty)/ Lilith (Seberg).

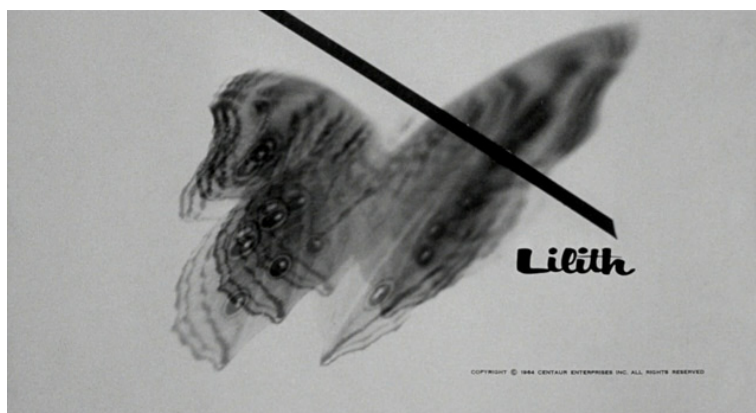


⁷ Tal como señala Nollelli de forma acertada, este elemento se va a relacionar, de manera directa, con las rejillas de la habitación de Lilith, a través de las que ella mira y percibe el mundo. Una relación también directa con la tela de araña que, al igual que las rejillas, atrapa e inmoviliza al que está detrás de ellas –aunque también «atrapa», en esa ambivalencia, al que está delante–.

5. El inicio de una identificación y la aparición de la “herida”.



6. Se consuma la identificación; persiste la “herida”.



Asumiendo el planteamiento anterior resulta discutible afirmar, como hace Nollotti, que «*los gráficos constituyen algo parecido a una advertencia con relación al destino de todos aquellos que prestan atención a la llamada de Lilith*»; estos no establecen una advertencia sino una relación (y una identificación) entre dos entidades creadoras/ creativas: Lilith y el propio Rossen. Nollotti da por hecho que el mundo de Lilith es «*peligroso y dañino*», pero Rossen lo desmiente a través del paralelismo que realiza entre Lilith y él mismo, con esa herida inicial que alcanza a ambos. ¿Y a que conducen los elementos con que se inflige esa herida inicial? A la construcción de una estructura que, de nuevo, de forma ambivalente, va a representar los dos mundos entre los que va a oscilar de manera dialéctica la película: la tela de araña simétrica, a la vez que asimétrica, que representa características y conceptualizaciones de ambos mundos.

Rossen expresa con certeza esta idea de los dos mundos en su entrevista con Jean-Louis Noames, al hablar de su interés por la novela en la que se basa la película:

«Leí el libro hace 2 o 3 años y me gustó mucho. Contiene una idea que me interesaba mucho: comparar a una persona denominada “adaptada” con una denominada “inadaptada” dentro de nuestra sociedad. La sociedad considera como un enfermo a todo aquel que está fuera de sus normas. Mi sentimiento personal es que la sociedad, enferma en sí misma, lo que hace es rechazar cualquier forma de sin razón. Este sentimiento, está muy presente en el libro» (Noames, 1967: 31)

Esta idea de la adaptación frente a la inadaptación remite a un nuevo binomio, como los expuestos por Nollelli, en este caso el de la normalidad frente a la anormalidad.

Podemos observar que la tela de araña que se nos muestra al principio, la que atrapa de origen a la mariposa, es una tela simétrica en donde aparecen los nombres de los actores que interpretan a Steven y Bea (Peter Fonda y Kim Hunter). Esto cobrará un nuevo significado, en torno al binomio anterior (normalidad/ anormalidad), al observar que en el siguiente plano volveremos a ver a la mariposa en movimiento/ desdoblada, y en el crédito que acompaña a esta imagen aparecen supuestos representantes de la normalidad como serán Laura, la antigua novia de Vincent, y su marido (interpretado por Gene Hackman). Con ello Rossen, en ese progresivo camino hacia la máxima complejidad conceptual, parece poner en duda, como hace con sus palabras, el orden social y la realidad aceptada por la mayoría.

El anterior planteamiento va a quedar confirmado por las siguientes imágenes de los títulos de crédito. Estas irán acompañadas, desde la aparición de la tela de araña, por un cambio en la música de Kenyon Hopkins, que ha pasado de la melodía asociada a Lilith en la película –y que ella tocará con su flauta- a una estructura *jazzística* más rápida y dinámica, casi en contrapunto con la inmovilidad forzada de la mariposa. Esos planos nos muestran, primero, la tela de araña en un plano general, para luego centrarse en un detalle que va a adquirir una función significativa esencial: la fisura a la que hace referencia Nollelli en su artículo.

7. La tela de araña simétrica atrapa a la mariposa: sumisión/ sociedad.



En ese plano general, podremos observar con claridad una tela de araña compuesta por una parte completamente simétrica frente a otra de total asimetría estando la mariposa atrapada por esa parte simétrica. Nollelli plantea en torno a esta tela que

la película parece querer «*preservar la ambigüedad inherente sobre los dos tipos de telas y sobre la naturaleza de la mariposa y de la araña*». Pero yendo un poco más allá, Rossen está planteando, más que una ambigüedad, una nueva ambivalencia e, incluso, una inversión de términos entre todos estos elementos: la tela de araña (mitad simétrica, mitad asimétrica) sería la representación de esa sociedad que se ve a sí misma como normal, integradora y equilibrada, encerrando/ desplazando fuera ella a los individuos que considera como «inadaptados», atrapándolos en un inmovilismo castrador. Inclusive esa unión de la simetría y la asimetría, en la misma tela, podría ser considerada como el germen de una anormalidad ignorada por la propia sociedad, mucho peor que la de aquellos a los que esta considera «locos».

8. Misma tela, diferente simetría (asimetría): retorna el movimiento, la inquietud.



9. Simbiosis y diferencia. Simetría/ asimetría: comparece la “Fisura”.



Sin embargo, el director no pretende confundir o engañar con las diversas ambivalencias planteadas y el siguiente plano de los créditos, así como el montaje que muestra de los mismos, van a aclarar al espectador la postura de Rossen. El siguiente crédito mostrará en primer plano esa «fisura», que no es sino un espacio en donde

la tela parece romperse, fruto de la tensión a la que le someten esas oposiciones binarias a las que nos venimos refiriendo. Al observar ese espacio, dos elementos nos ayudarán a calificarlo; por una parte la música de Hopkins, que retoma la melodía de la canción inventada por Lilith; y por otra, el nombre que aparecerá unido a esa imagen: el del director de fotografía Eugen Schufftan⁸.

10. La «Fisura» como espacio para la creación: Schufftan, pieza esencial en la definición del universo de Rossen.



Llegados a este punto, permítasenos una digresión que termine de dar luz al planteamiento anterior y, al mismo tiempo, relacione los créditos de *Lilith* con los de la anterior película de Rossen, *The Hustler*, con la que ya hemos indicado que forma un inseparable díptico creativo. Una relación de nuevo conceptual y que plantea cuestiones esenciales para comprender ambas obras.

Para ello lo primero es situar la figura de Schufftan –preferimos su grafía original– como director de fotografía, y la relevancia que tiene para Rossen su colaboración. Schufftan es uno de los directores de fotografía esenciales de la historia del cine. Más allá de la dirección de fotografía, Schufftan es un artista de la imagen que tiene entre sus logros la creación de mundos cinematográficos, a través de maquetas y espejos, como hizo en la mítica *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), dando lugar a una técnica propia que se conoce como «Efecto Schufftan». Responsable de los efectos especiales en películas en donde estos son parte esencial de la narrativa, como *Los Nibelungos*, también de Lang, con la que empieza su carrera en 1924, *Varieté* (Dupond, 1925) o *Napoleón* (Abel Gance, 1927), sus aportaciones van mucho más allá de la simple artesanía del efecto, siendo decisivas en la confección estética de la película.

Schufftan participará como figura decisiva en dos de los movimientos más importantes de los años 20: el Expresionismo Alemán, del que es uno de sus más directos responsables, y el Impresionismo Francés como certifica su participación en la obra magna de Abel Gance, y cuyos ecos prolongará en la maravillosa fotografía de esa obra maestra hoy olvidada que es *Le Quai des Brumes* (*El muelle de las sombras*).

⁸ Tal y como aparece en el crédito de la película, con su grafía americanizada (Schuftan frente a la grafía alemán Schufftan).

Marcel Carné, 1938). Finalizado el período expresionista, Schüfftan será el padrino y referente de toda una serie de jóvenes cineastas alemanes que, con nuevas ideas y mucha voluntad, ponen en pie una película al margen de la industria, con nuevos postulados que evolucionan frente a los del Expresionismo. Esta película, titulada *Menschen am Sonntag* (*Hombres en Domingo*, 1930), reunirá alrededor del guión y la dirección, de manera coral, a Robert y Curt Siodmak, Fred Zinneman, Billy Wilder y Edgar G. Ulmer, todos ellos entorno al maestro Schüfftan que los guiará como responsable de la fotografía de la película. Con la llegada al poder de Hitler, Schüfftan habrá de abandonar Alemania y se instalará en Francia donde trabajará de forma habitual con Max Ophüls, G.W. Pabst o el propio Carné. Con el estallido de la guerra continuará su exilio, con una segunda etapa del mismo en USA, donde se instalará definitivamente aunque realice, una vez terminada la guerra, colaboraciones en Europa –como la maravillosa fotografía de *Les yeux sans visage* (*Los ojos sin rostro*, George Franju, 1960), una de las mejores películas francesas de todos los tiempos-. Los problemas de Schüfftan en Estados Unidos vendrán provocados porque al ser extranjero no se le admite en ninguno de los sindicatos profesionales y deberá desarrollar buena parte de su carrera inicial en este país mediante colaboraciones no acreditadas. Esto hace, por ejemplo, que siendo el responsable de los complejíssimos efectos especiales de *The Dark Mirror* (*A través del espejo*, Robert Siodmak, 1946), en donde Olivia de Havilland interpreta a dos gemelas que aparecen juntas de manera constante en la pantalla, Schüfftan no aparezca acreditado por ello. De la misma forma, Woody Bredell será su discípulo americano, al que le enseñará a "pintar" con la luz, definiendo el estilo del *Film Noir* americano –que tanto debe al Expresionismo- y con el que colaborará, siempre sin acreditar, en varias películas esenciales del género, de las que su viejo amigo Robert Siodmak es responsable⁹.

Viendo todo lo anterior, entenderemos que Schüfftan se convirtiese para Rossen en su colaborador más cercano y con el que hubiera desarrollado el resto de sus futuros proyectos si la muerte no se lo hubiese impedido. Una vez más, quedará constancia de esto, no por las declaraciones de Rossen –inexistentes respecto a esto-, sino por el homenaje explícito que le hace en ambas películas a través de los créditos. Un homenaje que va más allá del simple reconocimiento vinculando, con dicho homenaje, su labor como director de fotografía a la esencia de la propia narración. Si observamos el título de crédito que Rossen le dedica a Schüfftan en *The Hustler*, este nos desvelará las claves de esa fisura en la tela de araña y su relación con elementos esenciales del discurso de Rossen.

En *The Hustler* los rótulos, de forma innovadora, aparecerán sobre diversas imágenes de la película –incluso planos descartados, no utilizados en el film- que se congelan en un fotograma estático antes de que el crédito correspondiente aparezca. En el caso de Schüfftan, la imagen que aparecerá será la de un plano general de complejísima iluminación –un exterior nocturno, con múltiples focos puntuales de luz, cincelado en un impresionante claroscuro-, que además tiene la peculiaridad de no aparecer en la película –es un descarte de montaje-, pero que refleja un momento esencial de ella que quedará en elipsis dentro de la narración.

Lo que nos muestra el plano es la salida de los billares Arthur's, situados en el puerto, de Eddie «Fast» Felson, el jugador de billar protagonista del film, tras haber

⁹ Para una información aún más detallada sobre Schüfftan, su vida y su carrera se puede acudir a la tesis doctoral realizada por Tomas Rhys Williams (2011).

sufrido una terrible agresión en la que sus rivales, unos macarras portuarios a los que intentaba timar, le han fracturado los pulgares. La importancia de esta acción la define el propio Rossen, en una carta al censor Geoffrey Schurlock (de la MPAA), al plantearle este, sobre el guión, la posible desaparición de esa acción –que se mantiene en la versión final de la película- debido a su brutalidad extrema. La respuesta de Rossen resume un planteamiento esencial, común a sus dos últimos filmes:

«La particular objeción que haces respecto a la “enorme brutalidad en la página 84”, no puedo aceptarla en absoluto. No es brutalidad solo por el gusto de la brutalidad, esto es un punto esencial en la historia. Eddie Felson es un hombre que juega al billar para vivir; y el hecho fundamental de que le rompan los pulgares es la base sobre la que se construye el resto de la historia. Obviamente cualquier otra clase de daño sería ridículo y no solo podría destruir la historia, sino que provocaría la hilaridad de la audiencia. Si estas contando la historia de un violinista el cual sufre cualquier tipo de daño, este daño debe ser algo en relación con su actividad como violinista.» (Rossen, 1961)

11. Homenaje creativo y estructura de anticipación: las manos como símbolo de la creación.



Es decir, la agresión supone un ataque a la esencia de la expresión creativa de Eddie: sus manos. Un planteamiento que Rossen desarrollará aún más en *Lilith*, hasta convertirse en una cuestión central del filme, en el cual Lilith crea todo su universo con sus propias manos, y en donde para ella las manos serán la expresión de la creación o de la destrucción –como lo serán las manos de Vincent, en un nuevo binomio de opuestos: los creadores (Lilith) frente a los destructores (Vincent)-.

De esta forma, Rossen vincula a Schufftan con el planteamiento esencial de la película –y diríamos del discurso del director en ambos filmes-, al mismo tiempo que le reconoce su papel como creador esencial y colaborador sustancial en el desarrollo de ese discurso –utilizando, además, un plano iluminado/ creado por Schufftan que se queda fuera de la narración y que ahora rescata-.

Pero hay algo más: este crédito lo comparte Schufftan con otra colaboradora esencial de Rossen, la montadora Dede Allen, una de las más importantes de la historia del cine¹⁰. A diferencia de lo que ocurre hoy día con el montaje digital no-lineal

¹⁰ Desde 1992, hasta su muerte en 2010, fue Vicepresidenta a Cargo del Desarrollo Creativo en la Warner Bros., y, como tal, supervisora de montaje de todos los filmes producidos por el estudio en esos años –Allen ha desarrollado

que se realiza frente a un ordenador, Dede Allen desarrolló la mayor parte de su carrera y, por supuesto, el montaje de *The Hustler*, frente a una moviola en donde el manejo de la película y de la máquina era por completo manual. Es decir, de nuevo las manos como fuente y símbolo de creación. Algo que no es casual en relación al concepto del crédito al que nos estamos refiriendo¹¹, ni mucho menos es casual tampoco respecto al planteamiento esencial de Rossen sobre la metáfora de la creación cinematográfica, a través de la metáfora del juego de billar, en donde las manos son esenciales; un concepto hermoso y complejo que no podía comprender la estrechamente de un censor.

Retomando ahora la fisura en la tela de araña, y viendo su relación con el nombre de Schüfftan tras lo planteado antes, ¿qué conclusiones podemos sacar?. Sólo una: que ese espacio es un espacio para la libertad, para la creación, lejos de los lazos de cualquier tipo (sociales, mentales, familiares) que nos constriñen. De esta forma, si la mariposa es Lilith y también, por delegación, todos aquellos atrapados por la tela de araña simétrica que representa la sociedad, la fisura será el espacio para la liberación de las cadenas simbólicas (y reales) que se nos imponen, y para la curación de las «heridas» espirituales que se nos infligen durante el camino: una fisura que representa, a la vez, el precio del dolor y el desequilibrio que hay que pagar para romper con esas cadenas, de ahí la complejidad del discurso de Rossen; la fisura, en definitiva, no puede ser otra cosa que el espacio para la creación, un espacio al margen de la sociedad, en contra de ella si queremos.

Una vez más, y en relación a esta imagen de la fisura en la tela de araña –la imagen esencial de los créditos y la base para entender su conceptualización–, no podemos estar de acuerdo con Nollelli, aunque no dejemos de reconocer, en parte, su intuición. Él plantea respecto a esta fisura que es «*el signo que se cuestiona lo que es o no real, lo que es cordura y lo que es locura*» para luego llegar a una conclusión sobre la misma que contradice lo planteado por Rossen:

«hemos abrazado el sueño de arrobamiento y locura y hemos empezado a percibir la paradoja de todas las cosas, incluyendo amor, realidad y a nosotros mismos. (...) bastante impresionados nos deja, llevándonos a la confrontación cara a cara, con el completo y aterrador conocimiento de que puede no haber camino alguno para satisfacer nuestros deseos, o curar nuestras carencias, en un mundo dominado por la fisura en la tela de araña» (Nollelli, 1987: 160)

Y es que Nollelli olvida que los planteamientos psicoanalíticos son para Rossen instrumentales, mientras que lo esencial para él es la metáfora sobre la creación y los creadores. Por ello, Nollelli no es capaz de ver la función «liberadora», inherente a la fisura que Rossen nos muestra en los créditos.

la mayor parte su carrera vinculada a este estudio-. Dede Allen fue colaboradora de otros directores esenciales de los años 60, vinculados a ese cine «off Hollywood» que se empezó a desarrollar durante esa década, teniendo como foco de producción la costa este, Nueva York en concreto, y del que Rossen es pionero. Allen trabajó para Arthur Penn –del que era su montadora habitual–, Sidney Lumet, Elia Kazan, Robert Wise o George Roy Hill, todos ellos vinculados a esta corriente, digamos, alternativa a la producción hollywoodiense –aunque dentro del sistema–.

¹¹ Rossen dirá a propósito del montaje lo siguiente: «*Siempre, desde mis principios, he dado mucha importancia al montaje. He pasado mucho tiempo en las salas de montaje. Durante el rodaje estoy pensando en el montaje, porque es la segunda parte de la escritura de la película. El cine es una forma de escritura desde el mismo título... Por eso trabajo en estrecha colaboración con el montador.*» (Noames, 1967: 33).

12. La «Fisura» como consecuencia y motivo para la sanación de la «Herida»: el dolor, la locura y la culpa como territorios creativos.



El crédito siguiente es muy significativo respecto a nuestro planteamiento. Este se corresponde al diseñador artístico Richard Sylbert, otro de los puestos esenciales para Rossen, como lo fue Harry Horner en *The Hustler*. En la imagen del crédito, a corte tras la fisura de la tela de araña, se verá a la mariposa de nuevo en movimiento, rompiendo su encierro y su estatismo, a la vez que con ello despedaza la tela de araña, que explota en diversas líneas separadas. ¿Y que está planteando con ello Rossen?. La mariposa se libera tras entrar en contacto con la fisura, gracias a ella, y a partir de este momento los créditos nos mostrarán una transformación, una metamorfosis inequívoca. La mariposa vuela libre de nuevo, y la música de Kenyon Hopkins, a pesar de recuperar su estructura jazzística, ya no abandonará la melodía que toca Lilith con su flauta, superponiéndose, sumándose en definitiva a ella.

13. Fusión, metamorfosis y desdoblamiento.



14. Un inútil y destructivo acto simbólico de posesión absoluta: la perversión del agua.



La transformación final, esa metamorfosis de la que hablaba Nolletti¹², tendrá de nuevo una relación esencial con respecto a los créditos a los que cada imagen va a dar soporte. La mariposa, volando libre, pasa a ocupar casi por completo el cuadro y después de ello la imagen se centra en una de sus alas; el proceso es análogo a lo que ocurría con Schüfftan: la imagen se cierra sobre el ala y, libre del rótulo, el espectador tiene la oportunidad de fijar su atención en ese espacio, y sólo tras ello aparecerá el nombre de otro de los colaboradores imprescindibles del director, en este caso, el propio Kenyon Hopkins¹³. Como vemos los dos «saltos» transformadores (por no denominarlos evolutivos) están precedidos de la misma estructura: la «fisura» que muestra la vía de escape de la mariposa –plano de conjunto de la tela y plano detalle de la fisura sin rótulos, dando paso después al nombre de Schüfftan- y la transfiguración ante nuestros ojos de la propia mariposa –de la cabeza y las alas, a un plano detalle de una de estas, que «descontextualiza» por completo la imagen, precediendo al nombre de Hopkins-.

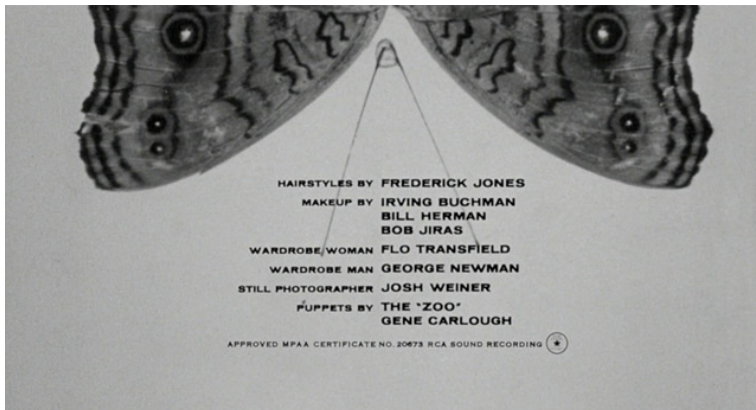
Si el primero de estos saltos permite la liberación de la mariposa, el segundo permite, no sólo su transformación, sino de una manera más precisa su transfiguración. ¿Y en que consiste dicha transfiguración?. Pues en que ese ala que percibimos como tal, al acercarla virtualmente a nuestros ojos pasa a representar la imagen del agua, elemento omnipresente en la película y que se encuentra en íntima e indisoluble unión con el universo creativo de Lilith: el agua, a diferencia de lo que plantean Nolletti o Casty, va a ser un elemento visual y discursivo de primer orden que va a transformarse bajo la mirada narrativa de cada personaje. Así, el agua tranquila o torrencial que encontramos libre, en comunión con la naturaleza, será aquella con la que Lilith quiera fundirse, y la que la rodeará a ella y aquellos que compartan su universo. Sin embargo, ese misma

¹² Nolletti habla de la capacidad de transformación de la mariposa y de que su metamorfosis implica un «estado final de evolución que supone la más magnífica y estética de las bellezas», pero concluye que al contrario que en la naturaleza, la metamorfosis de los personajes que él identifica con las mariposas no suponen «progreso sino regresión». Una vez más Nolletti plantea ideas interesantes, pero sus conclusiones fallan al ignorar las verdaderas intenciones de Rossen.

¹³ Que junto a Schufftan es el único que repite del equipo de *The Hustler*. Baste sólo indicar que la melodía que representa el mundo de Lilith, su creatividad y su esencia es, por supuesto, obra de Hopkins convirtiéndose en uno de los elementos esenciales sobre los que se construye el relato.

agua aparecerá transformada bajo la mirada destructora de Vincent en agua estanca-da –la de la pecera donde ahogará a la muñeca que representa a Lilith, en un acto simbólico de destrucción y posesión-, o la de la lluvia que comparecerá en momentos esenciales en Poplar Lodge y Stonemont, los dos escenarios principales del filme¹⁴.

15. Fisonomía de la mariposa antes de la metamorfosis.

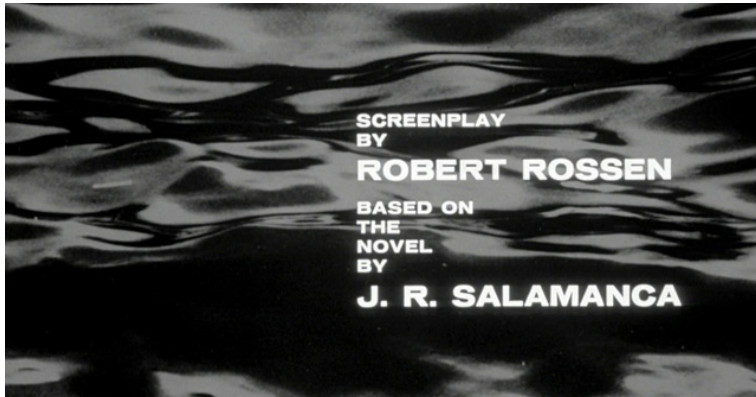


16. Detalle de un ala: entomología visual para una metamorfosis/ simbiosis.



¹⁴ Nolletti dice que este elemento representa «el poder en bruto y la belleza emblemática de la propia promesa de arrobamiento de Lilith y todo lo que ello supone» vislumbrando de nuevo el significado, pero sin llegar a capturarlo en su totalidad. Peor aún es el planteamiento de Alan Casty que yerra por completo a la hora de valorar este elemento en la película: «Mediante recurrentes imágenes de agua (sin ser ciertamente una gran innovación en sí mismas) Rossen consigue de manera efectiva sugerir el trastorno emocional, la pasión sexual, y el retorcido poder que conforman la compleja base en la manifiesta conciencia del filme. La enorme atracción del arrobamiento y belleza de Lilith, de ella como amor y alegría, es capturada en la neblinosa escena de las aguas mansas y, particularmente, en la que camina dentro del agua. A pesar de ello está presente su narcisismo al mirarse en el agua y el mal presagio de la densa neblina. La relación de la pasión sexual de Lilith con un poder destructivo es captada en las escenas de las cataratas, secuencias que tienen tanto una función en el desarrollo argumental como en un nivel de sugerencia simbólica (su desafío al chico que acabará por suicidarse)». (Casty, 1966-67: 11). La insistencia en el poder destructivo de Lilith y su mundo, encarnado por el agua torrencial, impide a los que lo invocan entender la película, incapaces de penetrar en sus auténticos significados.

17. Metamorfosis a través de la simbiosis: la mariposa convertida en agua.



18. El billar como metáfora de la creación: Rossen creador y demiurgo.



Y esa transfiguración ya consumada, del ala al agua, va a servir para contener los dos últimos títulos consagrados al guión, la dirección y la producción de la película, tres funciones esenciales en la autoría, en las que aparece el propio Rossen, acompañado por el nombre de Salamanca en la primera, como autor de la novela en la que se basa la película.

19. Identificación y simbiosis: territorios creativos y universos compartidos. Rossen/ Lilith.



Llegados a este punto no esta de más recordar también la última imagen de los créditos en *The Hustler*: la mesa de billar, congelada en el momento en que se destaca para dar comienzo a la primera partida entre Eddie y Fats; una imagen que sirve como metáfora creativa sobre la que se superpone el nombre del propio Rossen: el billar como metáfora de la creación y vínculo entre Eddie y Rossen; la mariposa-agua como metáfora de la creatividad liberada y vínculo entre Lilith y Rossen.

3. A modo de conclusión: conexiones y simbiosis creativas para un díptico final

Si los créditos se inauguraban con una identificación entre Rossen y Lilith¹⁵ y entre sus respectivas «heridas», motores creativos de sus vidas, ahora se van a clausurar con el nombre de Rossen sobre una imagen que representa una abstracción del agua, el elemento que simboliza el universo entero de su personaje, Lilith: un elemento que le incluye a él, como creador del filme, en el universo creativo de su personaje, clausurando esa identificación y cerrando el planteamiento circular de los créditos, otra característica de la narrativa del director.

Con ello Rossen nos ha transportado, mediante esa estructura circular, y a lo largo de unos pocos planos, desde una liberación a una transfiguración creativa que le sitúa, entre ambos polos, en una identificación absoluta con Lilith y su universo. Un planteamiento esencial que servirá para conectar esta película con su anterior obra y que va a cerrar un discurso que supone uno de los testamentos artísticos más hermosos y emotivos del siglo XX.

4. Fuentes y bibliografía

Libros

- Aumont, J. Et al. (1989) *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Casty, A. (2013) *Robert Rossen: the Films and Politics of a Blacklisted Idealist*. Jefferson: McFarland Co.
- Casty, A. (2009). *Communism in Hollywood*. Lanham (Maryland): Scarecrow Press.
- Casty, A. (1969). *The films of Robert Rossen*. New York: The Museum of Modern Art.
- Salamanca, J.R. (1965). *Lilith*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Rhys Williams, T. (2011) «Tricks of the Light: A Study of the Cinematographic Style of the Émigré Cinematographer Eugen Schüfftan». *Tesis doctoral*. Exeter: University of Exeter.

Revistas

- Castro, A. (1970). «Más sobre Robert Rossen y Lilith». *Film Ideal*. Nº 217-219. pp.51-59
- Casty, A. (Winter 1966-1967). «The films of Robert Rossen». *Film Quarterly (Berkeley, Calif.)*. pp. 3-12
- Cohen, S. R. (Spring 1965). «Robert Rossen and the Filming of Lilith». *Film Comment (New York)*. Volumen 3, nº 2. pp 3-7

¹⁵ Algo que no se le pasaba por alto a Antonio Castro, en su excelente artículo sobre la película, cuando señalaba «(...) ese algo que posee Lilith bella mariposa –como Rossen- inmobilizada en la tela de araña». (Castro, 1970: 59).

- Farber, S. (Fall 1970). (New York, USA) «Lilith». *Film Comment*. N° 6. pp. 51-54
- Farber, S. (Fall 1966). «New American Gothic». *Film Quarterly (New York)*. Volumen 20, nº 1. pp. 22-27
- Kauffman, S. (1964). «World of Shadows». *The New Republic*. pp. 35-36
- Noames, J. (Enero 1967). «Lecciones aprendidas en el combate. Entrevista con Robert Rossen». *Cahiers du Cinema*. N° 186. pp. 26-36
- Nolletti, A. (1987). «The Fissure in the Spider Web: A reading of Rossen's Lilith». *Film criticism (Meadville, Pennsylvania)*. Vol. 11. N. 1/2. pp. 146-147.

Colecciones especiales

- Rossen, R. «Letter from Rossen to G. M. Shurlock (MPAA). The Hustler (Twentieth Century Fox, 1961)». 3/3/61. *SPECIAL COLLECTIONS MANUSCRIPTS – MARGARET HEARRICK LIBRARY (ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCE)*
- ROSSEN, Robert. «Synopsis of **Lilith**». Sin Fecha. *ROBERT ROSSEN PAPERS, 1934-1965. (COLLECTION 87). ARTS LIBRARY SPECIAL COLLECTIONS, YOUNG RESEARCH LIBRARY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES (UCLA)*

Documentos web

- Labaig, F. (2007). «Acerca de los títulos de crédito». *Paperback*. <https://artediez.es/paperback/acerca-de-los-titulos-de-credito/>. Consulta 5 de noviembre de 2018
- Allison, D. (2012). «Novelty Title Sequences and Self-reflexivity in Classical Hollywood Cinema». *Title Design Project*. <http://www.titledesignproject.com/novelty-title-sequences-and-self-reflexivity-in-classical-hollywood-cinema/>. Consulta 23 de octubre de 2018