

TÍTULOS DE CRÉDITO COMO MICRORRELATOS: VIKINGOS Y FRACTALES

TITLE SEQUENCES AS SHORT SHORT STORIES: VIKINGS AND FRACTALS

María Paz Cepedello Moreno (Universidad de Córdoba)

fe2cemom@uco.es

Ana Melendo Cruz (Universidad de Córdoba)

aa1mecra@uco.es

Recibido: 08 de enero 2022/ Aceptado: 04 de marzo 2022

Resumen: El objetivo de este trabajo es plantear un acercamiento a los títulos de crédito como pequeños relatos audiovisuales a partir del concepto de fractal. La consideración de la dimensión narrativa de los títulos de crédito y de su estudio como piezas relatoras procede de los avances teóricos y metodológicos que han tenido lugar, en los últimos años, en el campo del microrrelato literario porque sus coordenadas compositivas y procesos de recepción son reconocibles igualmente en la minificción audiovisual. Más allá de su carácter artístico, estos paratextos pueden ser considerados como microrrelatos que, además de contar una historia, se proyectan hacia una unidad narrativa mayor con la que se relacionan dialógicamente merced, entre otras cuestiones, a las estrategias de decodificación que el espectador despliega durante la recepción. Estas estrategias vienen determinadas, en algunos casos, por la relación del discurso narrativo fílmico con un correlato real histórico con el que se relaciona temáticamente y que determina la mencionada recepción, en términos fenomenológicos. Para demostrar esta hipótesis se delimitará, en primer lugar, qué entendemos por microrrelato audiovisual, cuáles son sus características y cómo funciona respecto a la narración a la que remite para, en un segundo momento, verlo ilustrado en el análisis comparado de los títulos de crédito de *The vikings* (Richard Fleischer, 1958) y *Vikings* (Michael Hirst, 2013) en tanto exponentes de microrrelatos que anuncian y enuncian un universo fílmico más amplio de contenido histórico y forma ficcional.

Palabras clave: Cine; serie; micronarrativa audiovisual; paratexto; pueblo escandinavo.

Abstract: The aim of this paper is to propose an approach to title sequence or opening sequence as short audiovisual stories based on the concept of fractal. The consideration of the narrative dimension of the title sequences and their study as narrative pieces themselves comes from the theoretical and methodological advances that have taken place in the field of the short short stories in the last years, due to the fact that their compositional coordinates

and reception processes are also recognizable in the audiovisual mini-fiction. Beyond its artistic approach, these paratexts can be considered a short short story that are projected in a large narration. The relationship between both discourses becomes dialogical thanks to the decoding strategies that the viewer deploys during the reception. In some cases, these strategies are determined by the relationship of the filmic narrative discourse and a historical episode that influences reception in phenomenological terms. To show this hypothesis, firstly, it will be delimited what is an audiovisual short short story, what are their characteristics and how it works in relation with the principal narration. Secondly, it will be approached the comparative analysis of the title sequences of *The vikings* (Richard Fleischer, 1958) and *Vikings* (Michael Hirst, 2013) because both are examples of short short stories that announce and enunciate a wider filmic universe with historical theme and fictional form.

Keywords: Cinema; Serie; Audiovisual Micronarrative; Paratext; Escandinavian People.

Como citar este artículo:

Cepedello Moreno, M.P. y Melendo Cruz, A. y (2022). Títulos de crédito como microrrelatos: vikingos y fractales. *Revista Eviterna*, (11), 71-84 / <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi11.14072>

1. Introducción

A lo largo de la historia del cine y en relación con la evolución de las formas cinematográficas, los títulos de crédito de las películas, en primer lugar, y, más adelante, de las series de televisión, han visto modificada su función, que se restringía a presentar al elenco de intérpretes y de participantes en la producción, realización y dirección del discurso audiovisual, para emerger como piezas que precisan de consideración en la categoría genérica del microrrelato audiovisual. Progresivamente, y por razones que se desgranarán más adelante, estos paratextos, en algunos casos, han renunciado a su papel de meras pizarras en las que impresionar ciertos nombres, para constituirse en pequeñas piezas narrativas que dejan entrever algunos de los rasgos de estilo que caracterizarán el relato que enmarcan. En este sentido se expresan Bordwell, Staiger y Thompson, a tenor del modelo hollywoodiense, cuando afirman que:

La narración clásica suele comenzar antes de que lo haga la acción [...] La secuencia de créditos puede considerarse como una parte del mecanismo gráfico, una apertura que está relativamente «abierta» a elementos no narrativos [...] Aún así, la película clásica de Hollywood suele utilizar la secuencia de créditos para iniciar la narración de la película. Ni siquiera se puede malgastar esa franja de entre cuarenta y noventa segundos. Además, en estos momentos la narración presenta un alto grado de evidencia (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997, p. 27).

Es conocido que en la década de 1950 los títulos de crédito dejan de ser carteles pintados a mano para empezar a adquirir cierta categoría plástica, consecuencia directa del desarrollo de nuevos recursos audiovisuales por parte de los grandes estudios. Los primeros

diseñadores gráficos –Saul Bass, Elaine Makatura, Maurice Binder–, junto a ilustradores –Friz Freleng, Pablo Ferro– y fotógrafos, dotaron este espacio parafílmico de unos ingredientes estéticos que predisponía a los espectadores favorablemente ante la película que iban a ver. En definitiva, se trataba del desarrollo fílmico de lo que la retórica clásica, en las partes de elaboración del discurso, llamaba *captatio benevolentiae*. Sin embargo, lo que nos interesa aquí son aquellos títulos de crédito que, más allá de ese carácter artístico mencionado, se han revelado como pequeños relatos audiovisuales que cuentan una historia y se proyectan hacia una unidad narrativa mayor con la que se relacionan dialógicamente merced, entre otras cuestiones, a las estrategias de decodificación que el espectador despliega durante la recepción¹. Estas estrategias vienen determinadas, en algunos casos, por la relación del discurso narrativo fílmico con un correlato real histórico con el que se relaciona temáticamente y que determina la mencionada recepción, en términos fenomenológicos. Para sostener esta consideración es necesario delimitar, en primer lugar, qué entendemos por microrrelato audiovisual, cuáles son sus características y cómo funciona respecto a la narración a la que remite para, en un segundo momento, verlo ilustrado en el análisis comparado de los títulos de crédito de *The vikings* (Richard Fleischer, 1958) y *Vikings* (Michael Hirst, 2013) en tanto exponentes de microrrelatos que anuncian y enuncian un universo fílmico más amplio de contenido histórico y forma ficcional.

2. Marco teórico

La consideración de los títulos de créditos como potenciales microrrelatos audiovisuales parte del carácter narrativo que estos discursos pueden adquirir. El punto de partida teórico del que arranca esta concepción se encuentra en la estela marcada, entre otros, por Lauro Zavala con quien compartimos su concepción de la minificción audiovisual entendida esta como material de esta naturaleza con una duración inferior a tres minutos², cuyas características formales son distintas a las de otros géneros ya establecidos como el largometraje y el cortometraje de ficción, el documental o las series de televisión (Zavala, 2011, p. 57). Entre las formas de minificción audiovisual³ se encuentran los créditos iniciales o finales contenidos en los largometrajes de ficción o de series televisivas.

El estudio de los títulos de crédito, como discursos autónomos, ha de atender a tres aspectos vertebradores de estos: la razón de su existencia, el objeto para el cual existen y su

¹ La participación de las autoras en este artículo se ha realizado de manera equitativa por cuanto ambas han contribuido de igual modo en el diseño de la investigación, la adquisición de datos y el análisis e interpretación de estos, así como en la escritura del manuscrito y la revisión crítica de aquellos aspectos intelectuales relevantes. De este modo se cumplen los requisitos que determina la COPE-authors-guidelines (<https://publicationethics.org/files/u2/2003pdf12.pdf>) para que se considere por igual la autoría de las dos, respondiendo así a la clasificación establecida por Credit (<https://casrai.org/credit/>) como *equal*.

² En un artículo de Virginia Guarinos (2009, p. 44) se utiliza el término micrometraje para designar un corto no superior a tres minutos y nanometraje para piezas entre treinta segundos y un minuto de duración.

³ Otros géneros de la minificción audiovisual serían los tráileres de cine, los videoclips musicales, las secuencias autónomas que forman parte de largometrajes de ficción o documentales, el menú de inicio en los discos digitales, algunas formas de animación, los anuncios televisivos, los inicios y los finales narrativos y las distintas formas de cine experimental (véase Zavala, 2011).

naturaleza narrativo-audiovisual⁴. Los dos primeros aspectos tienen que ver con el sentido pragmático y funcional de los títulos de crédito mientras que el tercero –desde un nivel puramente estético– ofrece los elementos visuales y sonoros que operan como código para su interpretación. Este último rasgo constitutivo de los discursos que abren y/o cierran el filme o serie de televisión justifica el abordaje que proponemos para su estudio y análisis porque su diseño y configuración están vinculados a un programa narrativo mayor, entendido este en sentido greimasiano (1982, pp. 320-322), que suele estar concluido antes de la elaboración de los títulos de crédito, y que puede verse o no refrendado tras el visionado del paratexto que abra el filme y proyectado en el que cierre la película o serie. En este sentido, no puede perderse de vista que los títulos de crédito iniciales, más específicamente, generan unas expectativas en el horizonte cognitivo del receptor que pueden acabar o no confirmadas tras el visionado.

La consideración de la dimensión narrativa de los títulos de crédito y de su estudio como piezas relatoras procede de los avances teóricos y metodológicos que han tenido lugar, en los últimos años, en el campo del microrrelato literario porque sus coordenadas compositivas y procesos de recepción son reconocibles igualmente en la minificción audiovisual. Este trasvase se justifica desde la concepción, que compartimos con Lauro Zavala, de que, en toda minificción, sea de la naturaleza que sea, «es posible reconocer algunas estrategias de carácter genérico comunes» a distintos formatos y soportes textuales (Zavala, 2020, p. 25). Nuestro objetivo, en resumidas cuentas, es avanzar en la construcción de una teoría de los microrrelatos audiovisuales entre los que se encontrarían los títulos de crédito, amén de otros como el tráiler o el nanometraje.

No obstante, como es fácil intuir, no todos los títulos de crédito son susceptibles de ser considerados microrrelatos. Para que esto sea posible han de reunir una serie de características que no empezarán a darse, de manera más generalizada, hasta mediados del siglo XX, cuando directores como Hitchcock, que había comenzado en el mundo del cine como diseñador de títulos e intertítulos, decidieran intervenir en este paratexto. Así, progresivamente y a lo largo de los años 60 sobre todo, las secuencias de los créditos se fueron alargando al tiempo que se integraba el diseño gráfico y la tipografía de manera que empezó a emerger un discurso protonarrativo de la mano de los grandes nombres de la historia de los títulos de crédito –Bass, Binder, Ferro o Brownjohn–. Valga como ejemplo y cima de este cambio de consideración de la apertura de los filmes los títulos animados que Friz Freleng diseñó para *The Pink Panther* (*La pantera rosa*, Blake Edwards, 1963), que para algunos supone, además, un punto de inflexión en la consideración del titulador como autor. Poco después, ya en la década de 1970, la información que se incluía en los rótulos que inauguraban un filme se divide en dos partes, una previa al inicio de la película y otra como cierre:

La primera daba la información estelar y actuaba como gancho o como clave musical para establecer el tono narrativo, y la segunda acostumbraba a ser un listado de todas las personas que habían participado en el film además de las acreditaciones musicales, patentes, marcas, copyrights, visados varios, etc. La primera era información necesaria y la segunda

⁴ Esta consideración fue planteada por Dornateleche Ruiz (2007) para el tráiler cinematográfico.

complementaria, dedicada sobre todo a cumplir con los sindicatos (Boneu y Solana, 2007, p. 16).

Sin embargo, alcanzado este punto de desarrollo, estos paratextos son susceptibles de ser considerados como unidades autónomas cuyo funcionamiento puede ir, de hecho, van en muchos casos, más allá de la aceptada y reconocida labor de captación de la atención propicia del espectador y de recogida y difusión de los nombres participantes en la configuración de la película. Desde nuestro punto de vista, los títulos de crédito pueden adquirir una forma y un funcionamiento equiparable al del microrrelato, entendido este como núcleo narrativo altamente densificado que anuncia y enuncia un universo narrativo más amplio. Para ello precisamos del concepto de fractal aplicado al estudio de las formas de ficción hiperbreves, tal y como propone Ottmar Ette (2009 y 2015).

La palabra fractal procede del participio de pasado del verbo *frango* que significa 'romper en pedazos'. A partir de esta etimología cabe considerar el fractal artístico, literario o de otra naturaleza, como detalle, tal y como sugiere Lauro Zavala (2004), y así este equivaldría a una unidad narrativa que solo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece o, siguiendo a Ette, quien recupera el sentido originario que Mandelbrot (1987 y 1997) le da al concepto que él mismo inventa para llevarlo al campo filológico, hablar de una geometría fractal, en nuestro caso, aplicada al cine.

Según el profesor alemán, los relatos hiperbreves encierran un diseño narrativo que reproduce a pequeña escala y, por tanto, de manera densificada y miniaturizada, los mismos elementos estructurales que otras posibles narraciones más extensas. Esta idea parece fácilmente trasplantable al diseño y composición de algunos títulos de crédito, pero no solo en el sentido más aparente, esto es, en su vinculación a un programa narrativo más amplio que portica o que clausura el relato principal. El planteamiento que nos interesa para considerar como minificciones narrativas los títulos de crédito tienen que ver con las posibilidades de interpretación derivadas de su visionado en términos cognitivos. Para Natalia Bodarenko (2007, p. 48), de la misma manera que «la autosemejanza fractal entre el microcosmos y el macrocosmos sugiere que a partir de una pequeña parte se puede ampliar y reproducir algo que se parece al total», la configuración de los títulos de crédito puede incorporar un universo discursivo-narrativo más amplio semejante a una relación de *mise en abîme*. Este proceso, además, se ve reforzado cuando el contenido diegético del universo ficcional al que remite el microrrelato audiovisual contiene elementos procedentes de un episodio histórico, porque estos elementos activan, de manera más fácil y rápida, las imágenes mentales que el receptor atesora en su conciencia durante el proceso de decodificación del pequeño relato introductorio.

A partir de la idea que defiende Bodarenko según la cual frente a la naturaleza, que construye sus fractales a partir de la materia y de la energía, la materia artística también incluye la conciencia humana «a través de las categorías de percepción y de lenguaje» (2007, p. 48), el microdiscurso narrativo que puede emerger de los títulos de crédito supone el uso de un lenguaje que adquiere plena realización en la conciencia del receptor que percibe unos elementos que, organizados en un discurso audiovisual, funcionan como un relato que adquiere

sentido en la medida en que se proyecta sobre un programa narrativo mayor que será el filme o la serie.

Consideramos, siguiendo a Lauro Zavala (2008, p. 213), que las minificciones de cualquier naturaleza, merced a su carácter fractal, pueden ser entendidas de manera autónoma en tanto que contienen reglas que permiten su interpretación en su unicidad, pero también como parte de una serie que es la depositaria del conjunto de reglas interpretativas para el conjunto de las que engloba. Así, esta naturaleza dual se revela como una seña de identidad de los microrrelatos audiovisuales, entre los que se encuentran los títulos de crédito, pero, además, precisamente porque pueden funcionar como relatos autónomos, están sometidos a las leyes de la representación, de tal modo que a partir del análisis cinematográfico de estos espacios textuales podemos anticiparnos al modelo de representación al que se adscribe ese otro texto más amplio al que anteceden y/o cierran y que, de alguna manera, proyectan. En este sentido, desde el punto de vista visual y discursivo, los títulos de crédito y las aperturas de las series pueden concebirse como fractales, en tanto núcleos narrativos altamente densificados, de lo que más adelante nos encontraremos y, en consecuencia, deben presentar las mismas directrices compositivas que el relato mayor que anuncian. Para demostrar esto proponemos el estudio comparado de los títulos de créditos de dos propuestas fílmicas, *The vikings* (Richard Fleischer, 1958) y *Vikings* (Michael Hirst, 2013), que comparten un correlato histórico, la era vikinga, y que, al tiempo, responden a movimientos cinematográficos bien alejados. La pertinencia del corpus de análisis seleccionado se justifica, entre otras razones de carácter metodológico, porque

la era actual es la de los materiales narrativos multimedia, en la que un relato tiene un origen en un medio y a continuación puede ir pasando por todas las modalidades de la industria cultural a través de películas, series de televisión, novelizaciones, cómics, bandas sonoras, videojuegos y un largo etcétera del que no están exentos desde los juegos de mesa o los parques temáticos hasta medios novedosos como los blogs y las series creadas para Internet (Cascajosa, 2006, p. 37).

3. Modos de contar una historia en dos minutos o menos

Estudios recientes, como el realizado por Alberto Robles Delgado (2020, p. 549), demuestran el gran interés que ha suscitado en la historia de la representación fílmica la era vikinga. Este maridaje tan fructífero, tal y como plantea el autor,

surge casi de forma paralela al surgimiento del propio cinematógrafo, ya que este recogería toda una tradición artística y devocional que se desarrolló a lo largo del siglo XIX en buena parte de Europa y América. Aunque el cine se encargó principalmente de perpetuar toda una serie de clichés que conformaron la imagen clásica del vikingo, fue su capacidad de llegar a un público inmenso lo que elevó esta imagen a un puesto privilegiado dentro de nuestro imaginario colectivo.

Dicho esto, puntualizaremos que si hemos seleccionado para su estudio los títulos de crédito de la película de Fleischer y la introducción de la serie de Hirst, como objetos de investigación, es porque, ambas, suponen un punto de inflexión en el tratamiento del tema que, con posterioridad, expondrán la película y la serie -la época vikinga- y las dos representan, de

manera paradigmática, las demandas de un público acostumbrado, en el caso de la película a los clichés clásicos de Hollywood y en el de la serie a otros condicionantes indispensables para garantizar, al menos, la aceptación de este tipo de productos televisivos.

Efectivamente, sin perder de vista que nos movemos en el territorio de la ficción, con la libertad que ello conlleva en cuanto a la creación, estos dos textos audiovisuales encuentran su punto de partida en la historia que cuentan las sagas islandesas⁵, fundamentalmente, sobre los vikingos desde el siglo VIII al IX. A partir de esta idea, el carácter de verosimilitud histórica que encierran ambas se basa en los modos con los que los cineastas crean unos simulacros de realidad que pueden alejarlos o aproximarlos, en mayor o menor medida, del hecho histórico. En todo caso, tanto la película como la serie se preocupan por situar al espectador en la era de las invasiones vikingas que fueron lideradas por Ragnar Lothbrok y sus hijos. Sin embargo, aunque parte de la serie se basa en algunos aspectos que, con anterioridad, había puesto en juego la película, mientras que en esta última el hecho histórico se convierte en una excusa en la que situar la acción, en la obra televisiva existe la voluntad de aproximar al espectador al conocimiento del pueblo escandinavo más allá de los tópicos que se han venido propagando a través de la literatura y el cine.

Desde nuestra perspectiva, el estudio comparado de estos dos microuniversos ficcionales, genéticamente emparentados y comunicados a través de medios narrativos diferentes, se convierte en esencial para comprender que la fuerza y la perdurabilidad de una obra artística radica en su poder para relacionarse con otras que le han precedido y las que le sucederán. Prestaremos atención, en suma, a la 'poética visual' (Zunzunegui, 1994, p. 72) que ambas obras contienen, a partir de su análisis cinematográfico en lo que sigue.

La película de Fleischer está enmarcada por dos microrrelatos audiovisuales, un prólogo y un epílogo *sui generis*, que delimitan la historia narrada. En el primero se establece el momento histórico y el espacio en el que se va a desarrollar la acción, mientras que, en el segundo, se resume la cadena de acontecimientos que la película ha puesto en juego con anterioridad, y se define a los protagonistas mediante algunos de los motivos que los han identificado durante el desarrollo de esta.

En primer lugar, deberíamos referirnos a la manera en la que la puesta en escena de estas primeras imágenes se plantea. Desde un punto de vista visual el cineasta ha elegido la animación para dar vida a esta célula del filme. Nos encontramos, por tanto, con el uso del trucaje que posibilita la obtención de una imagen distinta que no se corresponde con la imagen real pero que opera como fractal de esta. Este microrrelato se construye a partir de una serie de planos encadenados que recogen en su interior una sucesión de pinturas sobre las que la cámara interviene de manera activa, bien partiendo de la ilustración, para crear el dibujo animado, o a través, fundamentalmente, de efectos de montaje, que posibilitan la aparición o desaparición de objetos o personajes en la pantalla, o que se cambien unos por otros, cuyo uso podemos rastrear ya en los orígenes del cine -el paso de manivela utilizado por Méliès-. El

⁵ Puede consultarse: Whittock, M. y Whittock, H. (2018).

cineasta somete así el movimiento a los diseños narrativos.

Pues bien, si atendemos a esa pequeña narración que actúa de prólogo, el filme arranca con un plano en negro que contiene un encabalgamiento sonoro a partir del cual asistimos al sonido de unos tambores que, en seguida, dejan paso a lo que después asociaremos con el *Gjallarhorn*, el cuerno con el que Heimdal, guardián de Asgard, anunciará el *Ragnarök*, un sonido, que da cuenta de un atributo protagonista en la sociedad vikinga y que ahora funciona como fractal entre los elementos sonoros diegéticos y extradiegéticos que, con posterioridad, aparecerán en el filme.

Precisamente, en el momento en el que oímos este cuerno, dulcificado por los instrumentos de la banda sonora, aparece sobreimpresionado, sobre un fondo ocre que se asemeja a un lienzo empastado de pigmento, el título de la película, rótulo que, finalmente, se coloca sobre lo que podría ser un tapiz pintado que contiene algunos de los elementos asociados a la iconografía escandinava, entre ellos, un barco vikingo o algunos otros detalles procedentes de la mitología nórdica [Fig. 1].

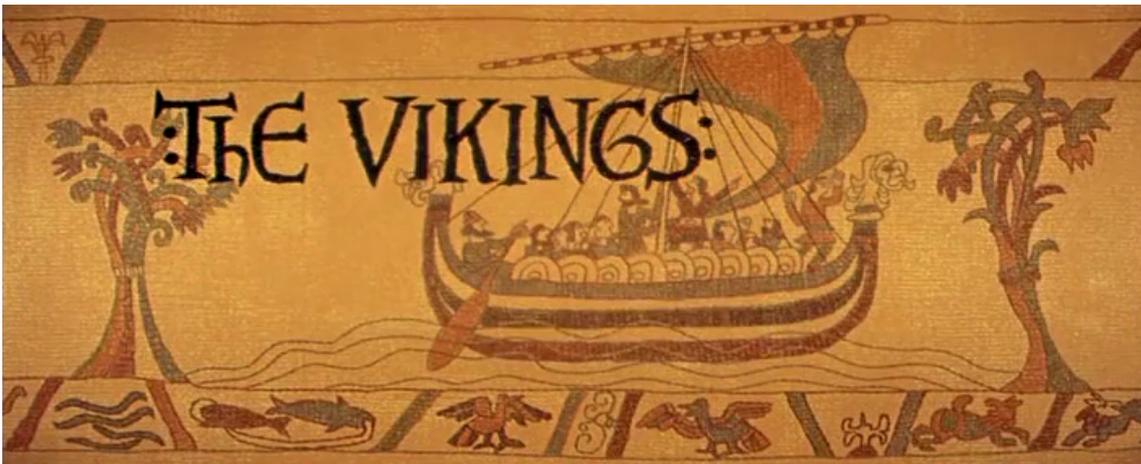


Fig. 1. *The vikings* (R. Fleischer, 1958). Fotograma extraído de la película.

El color será uno de los elementos protagónicos de la secuencia de créditos, y es que, aunque la película responde a un modelo clasicista en cuanto a la supremacía de la historia, también introduce elementos que podríamos asociar ya al manierismo cinematográfico, como puede observarse en el uso de un color que no solo se convierte en protagonista en este microrrelato, sino en toda la película. Efectivamente, aquí los colores son poco naturales, artificiosos y brillantes o especialmente fríos, según lo demande el tema en cuestión, de tal modo que, en ocasiones, aparecen violentamente enfrentados entre sí. En todo caso, estas trasgresiones no impiden que nos hallemos ante un relato clásico en el que todos los elementos se subordinan a la historia, por eso es normal que la narración se miniaturice, actuando como fractal, ya en este comienzo y que se vea «confirmada por la posterior aparición de la secuencia previa a los títulos de crédito» (Bordwell, Staiger y Thompsom, 1997, p. 29).

En este escenario resulta decisiva la voz de un narrador extradiegético que no desaparecerá en el relato. Esta voz *over* sitúa al espectador en el tiempo y el espacio en el que

los hechos de la historia que se va a relatar tienen lugar, concretamente en los siglos VIII y IX, cuando los hombres del norte, según la voz del narrador,

se valieron de su habilidad como navegantes y constructores de barcos para extender un reinado de terror jamás igualado por su violencia y brutalidad en los anales de la historia. El mayor deseo de los vikingos era morir con la espada en la mano y entrar en el Valhalla, donde los esperaba Odín para recibirlos como un héroe (*The vikings*).

Como vemos, se trata de una historia plagada de lugares comunes en los que, de una manera muy simplista y maniquea, se insiste en algunos aspectos que, tradicionalmente, se han emparentado con la cultura vikinga. Esos detalles, ilustrados, como decíamos más arriba, por medio de unos dibujos, animados en ocasiones, ponen el acento en pormenores que adquieren cierto cariz de documental histórico, a saber, la importancia de la brújula, el limbo al que los vikingos son conducidos cuando el viento negro los arrastraba hacia el 'mar venenoso', la conquista de Inglaterra y la diferencia entre la civilización y la barbarie. Nos hallamos, pues, ante un relato de muy corta extensión que al tiempo que tiene sentido considerado aisladamente anuncia y proyecta un universo narrativo mayor al que se accederá inmediatamente.

Pero la dedicación de Fleischer a los márgenes del discurso central que es el filme no termina aquí, de tal modo que, si el prólogo emerge como microrrelato que se constituye en fractal de carácter histórico sobre el pueblo vikingo, el epílogo remite al universo narrativo expuesto con anterioridad y se relaciona con el prólogo a partir del uso de una misma tipología en la puesta en escena. Ciertamente, nos volvemos a encontrar con la construcción de una historia, esta vez, emparentada a la ficción, en la que, a partir de las distintas técnicas de animación, de las que ya hemos hablado, se dota de vida a unos personajes, ahora sí reconocibles por el espectador. De esta forma, esta última pieza viene a completar el sentido de la primera.

El epílogo abre con un encadenado que cose el último plano de la película, con otro empastado de color ocre sobre el que se vuelve a sobreimpresionar el título del filme. Este hecho resulta significativo, por cuanto parece dar paso a una nueva historia que puede funcionar, como así es, con independencia de aquella a la que enmarca.

En esta ocasión los nombres de los actores acompañan a los personajes a los que encarnan, unos personajes fácilmente identificables porque portan los atributos que los han caracterizado durante su trayecto en el relato. Así podemos verlo en la **[Fig. 2]** en la que aparece Ivar, representado en Kirk Douglas, sobre su caballo, con el hacha en la mano y un parche en el ojo como identificadores del personaje; o Alain Delon, quien lleva la espada y el halcón que desencadena la enemistad explícita que se da entre los dos hermanos. Por otra parte, la música termina hilvanando el epílogo con las dos partes que lo preceden, de manera que los sonidos producidos por el Giallarhorn que ya habían aparecido en el prólogo y forman parte de la diégesis, son interpretados ahora por un coro de voces, que cantan al unísono, acompañadas por instrumentos de percusión y de viento.

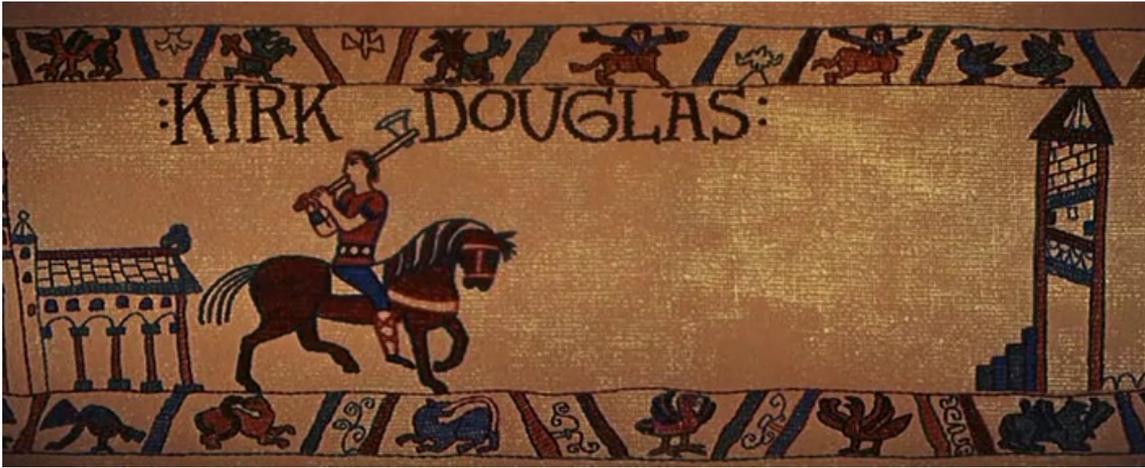


Fig. 2. *The vikings* (R. Fleischer, 1958). Fotograma extraído de la película.

Una vez analizados los créditos de la película, vamos a abordar la 'forma de hacer' que caracteriza la apertura de *Vikings*, en tanto microrrelato audiovisual que proyecta un universo narrativo mayor, para desgranar aquellos elementos que vinculan y separan ambas miniaturas narrativas en su relación con el discurso que anuncian. Pues bien, si tenemos en cuenta que las series, por lo general, están sometidas a la tiranía de la trama, que requieren continuidad y una narración que ha de desarrollarse a través de capítulos, las introducciones, con frecuencia, se convierten en piezas narrativas breves en las que poder volcar con ingenio, desde el punto de vista cinematográfico, una sofisticación estilística que las convierte, a través de un maridaje perfecto entre música e imagen, en pequeñas obras de arte. Existe así, entre otras razones más allá de las estrictamente comerciales, una «voluntad de convertirse en síntesis de la identidad y marca del propio producto, así como la intención de seducir a la audiencia para lograr su atención» (Pérez y Jodar, 2018, p. 32).

Efectivamente, la voz del narrador que conducía la acción en los créditos de *The vikings*, deja paso aquí a una canción, de carácter atmosférico, tanto como las imágenes a las que acompaña, de la sueca Fever Ray. Este preámbulo, que trasmite oscuridad y resplandor a la vez, transporta al espectador a un espacio, casi amniótico, que representa, según la historia sobre la era vikinga, la importancia del agua en la vida de este pueblo escandinavo. Ciertamente, el océano se constituye en una prolongación de la vida de cada uno de estos seres y es este medio acuático el marco elegido por Mill+⁶ para dar cuenta, en cincuenta segundos, de aquellos elementos que se convierten en esenciales en la serie y en la vida de los nórdicos de los siglos VIII y IX. Con esta finalidad, se adopta un lenguaje visual muy poético, cuyo discurso viene determinado por su carácter fractal, en el sentido dado al término por Lauro Zavala (2004, p. 19), quien equipara la locución con el detalle.

⁶ Es una empresa especialista en efectos visuales, tecnologías creativas y producción de contenido. Sus proyectos incluyen la creación de productos digitales y experiencias virtuales, así como la producción de efectos visuales y vídeo de clase mundial. Son una red global de talentosos artistas, productores, directores y tecnólogos creativos de orígenes multinacionales. Fomentan la innovación, la flexibilidad y las diversas ideas en sus estudios en Londres, Nueva York, Los Ángeles, Chicago, Berlín y Bangalore. <https://www.themill.com/who-we-are/> (consultada 22 de diciembre de 2021).

Sin embargo, mientras que en el prólogo del texto cinematográfico la secuencia de imágenes se supedita a la narración expuesta por la voz *over*, en el caso de la introducción se experimenta con el lenguaje audiovisual y se recuerda al espectador su posición activa, ese lugar que le permite la reconstrucción imaginaria de la historia a partir de los datos visuales que se le ofrecen. Se trata de otra forma de fruición que se aleja del paradigma clásico propuesto por la película de Fleischer. El director de esta apertura, Rama Allen, explica en una entrevista, que fue inspirada por un antiguo cuento encontrado en la saga de los islandeses que narra la historia de nueve hermanas, las diosas de las olas, que atraían a los barcos vikingos y los llevaban hasta una tumba en el fondo del mar. Allen afirma que el protagonista «se desliza entre pequeños instantes de sus recuerdos mientras es consumido por una de las hermanas [...] no está solo, es uno de los muchos vikingos invasores que se hunde» (McKenna, s.f.).

Normalmente, este relato breve aparece justo antes de que comience el episodio, sin embargo, en los primeros capítulos de cada temporada, la secuencia de crédito aparece *in medias res* justo después de que se produzca un acontecimiento que va a determinar el desarrollo de los siguientes episodios. De esa forma, mientras suena la canción de Faver Ray, el espectador es arrastrado a las profundidades marinas junto con los cuerpos de los derrotados que flotan ingravidos y se van desvaneciendo en el espacio acuoso, al igual que lo hacían en los dibujos pintados de la película de Fleischer cuando eran absorbidos por el 'mar venenoso' [Fig. 3].



Fig. 3. *Vikings* (M. Hirst, 2013-2020). Fotograma extraído del capítulo 1º de la 1ª temporada de la serie.

«Básicamente –dice Allen– se está celebrando el deseo de la muerte de los vikingos, este tipo de hundimiento en la oscuridad y lejos de la luz, pero por supuesto su amor por el océano» (Aguilar, 2020). Así los fogonazos de luz impactan en la mirada del espectador, en comunión con la música electrónica, mientras un mar embravecido choca con las rocas y absorbe aquellos objetos o atributos que caracterizan a la cultura escandinava y que anuncian y

comprimen el devenir de los acontecimientos en la ficción televisiva, a saber, el hacha, los tesoros provenientes de los saqueos, la sangre, la muerte, los barcos, la mujer y el hombre. Por otra parte, el fuego es confrontado con el mar y se vincula a Odín, esa deidad superior que se asocia con la sabiduría, la muerte, la guerra y la victoria, mediante uno de sus dos cuervos que con sus garras agrade de nuevo al espectador mientras que las brasas de las que surge colisionan con la pantalla. Ciertamente, Odín emerge de las llamas provocadas por los gigantes de fuego –o *muspeli*– cuando intentaron causar la destrucción final del universo incendiando el árbol del mundo, *Yggdrasil*, al final del Ragnarök [Fig. 4].



Fig. 4. *Vikings* (M. Hirst, 2013-2020. Fotograma extraído del capítulo 1º de la 1ª temporada de la serie.

4. Conclusiones

En las páginas que anteceden hemos podido constatar cómo las piezas narrativas a las que les hemos prestado atención funcionan en ambos textos como microrrelatos que reúnen la complejidad necesaria para ser considerados como tal si atendemos a las consideraciones realizadas por Lauro Zavala (2011), pues se trata de fragmentos que, aunque vinculados a una unidad narrativa mayor, adquieren autonomía por sí mismos desde el momento en que cuentan una historia con capacidad para dialogar con otros textos y para generar estrategias de complicidad con los lectores. Que esto es así lo demuestra el hecho de que se pueden rastrear en ellas unos rasgos de estilo que determinan su adscripción a modelos de representación distintos desde el punto de vista cinematográfico. De este modo, en consonancia con la unidad mayor con la que se ponen en relación hemos podido comprobar cómo en la película de Fleischer la imagen se supedita a la historia y el espectador se constituye en un ser pasivo que recibe información tanto de la voz *over* como de las imágenes que se convierten en las ilustraciones de la historia que el narrador cuenta. En la introducción de la serie *Vikings* la información se construye a partir de un lenguaje visual que permite al espectador participar

en la concepción de aquellos acontecimientos que, con posterioridad, marcarán el devenir de la acción.

5. Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (26 de julio de 2020). *Vikingos: Esta es la canción y el significado en el inicio de la serie. Un profundo significado Vikingo! Vader*. <https://vader.news/series/Vikingos-Esta-es-la-cancion-y-el-significado-en-el-inicio-de-la-serie-Un-profundo-significado-Vikingo-20200726-0012.html>. Consultada el 22 de diciembre de 2021.
- Bodarenko Pisemskaya, N. (2007). El lenguaje y la teoría del caos. *Opción* año 23, 53, 38-51.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona: Paidós.
- Cascajosa, C. (2006). Pequeña/Gran pantalla: La relación entre el cine y la televisión en los Estados Unidos. *Revista Historia y Comunicación Social* 11, 21-44.
- Dornateleche Ruiz, J. (2007). Definición y naturaleza del tráiler cinematográfico. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias* 1, 2, 99-116. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU0707220099A/15662>. Consultada el 3 de enero de 2022
- Greimas, A. J y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Guarinos, V. (2009). Microrrelatos y microformas: la narración audiovisual mínima. *Admira: Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales* 1, 33-53.
- Ette, O. (2009). *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación, nuevas perspectivas transareales*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores.
- (2015). Nanofilología y teoría literaria. En ETTE, Ottmar, INGENSCHAY, Dieter, SCHMIDT-WELLE, Friedhelm y VALLS, Fernando (eds.). *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos* (pp. 51-84). Madrid: Iberoamericana Veuvert.
- Mandelbrot, B. (1987). *Los objetos fractales: forma, azar y dimensión*. Barcelona: Tusquets.
- (1997). *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona: Tusquets.
- McKenna, R. "The Making of History Channel's Vikings Title Sequence", *Filmsupply*. Recuperado de: <https://blog.filmsupply.com/articles/the-making-of-history-channels-vikings-title-sequence/3/>. Consultada el 22 de diciembre de 2021.
- Pérez, J. P. y Jódar, J. A. (2018). Análisis de la edición, la postproducción y el diseño gráfico en el *opening* de la serie *Narcos* (Netflix): propuesta de microanálisis fílmico para una secuencia de apertura para televisión". *index.comunicación* 8 (1), 31-55.
- Robles, A. (2020). Proyectando la historia: un recorrido por la cinematografía vikinga. *Scandia. Journal of Medieval Norse Studies* 3, 548-561.

- Solana, G. y Boneu A. (2007). *Uncredited. Diseño gráfico y títulos de crédito*. Barcelona: Index Book.
- Zavala, L. (2008). La minificción audiovisual: hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción. En ANDRES-SUAREZ, Irene y RIVAS, Antonio (coords.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (pp. 207-229). Palencia: Menoscuarto.
- (2011). Los créditos cinematográficos como minificción. *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos* 14, 56-61.
- (2020). La naturaleza genérica de la minificción. En ETTE, Ottmar y SÁNCHEZ, Yvette (editores). *Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas* (pp. 25-35). Madrid: Iberoamericana Veuvvert.
- Whittock, M. y Whittock, H. (2018). *Mitos y Leyendas nórdicos. Relatos vikingos sobre dioses y héroes*. Madrid – Méjico – Buenos Aires – Santiago: Edaf.
- Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra.