



07 | Noviembre 2011

## **Una cabecera singular en el cine español**

**Plácido**

**Luis García Berlanga, 1961**

**Una reflexión en su cincuentenario**

Elvira L. Loma

**Una cabecera singular en el cine español:  
Plácido [Luis García Berlanga, 1961]  
Una reflexión en su cincuentenario**

## Resumen

Este artículo pretende un análisis de los títulos de crédito de la película *Plácido*, tras una breve semblanza de su autor, el diseñador y dibujante Pablo Núñez. Con motivo del cincuenta aniversario de este filme se destaca su carácter pionero al

presentarnos unos títulos de crédito originales, estructurados a la manera de una tira de dibujos animados, superando la mera enumeración tipográfica de los autores técnicos y artísticos de la película, como venía siendo habitual en la cinematografía española.

## Palabras clave

Títulos de crédito, diseño, tiras animadas, cinematografía, España.

Se cumplen ahora cincuenta años del estreno de la película *Plácido*, que tuvo lugar en 1961, y puede afirmarse con total unanimidad que es un filme clásico del cine español en cuya historia ocupa un lugar inamovible. Todos estamos de acuerdo en que supone un hito de nuestra cinematografía y que podría seguir siendo hoy considerada como una cinta moderna, además de por su frescura, por sus muchas cualidades, sus aciertos técnicos y formales, la actualidad del contenido de su historia y su tratamiento.

Todas esas afirmaciones podrían también aplicarse a sus títulos de crédito que, no solo fueron unos avanzados en su tiempo y casi una excepción dentro de la tónica de las películas españolas, sino que todavía hoy hay pocos títulos en nuestra cinematografía a los que puedan compararse. Ello es así, quizás, además de por su calidad y novedad intrínsecas, porque también es verdad que no son muchas las cabeceras en el cine español que se han caracterizado por su avance respecto de la mera enumeración de los autores técnicos y artísticos de la obra.

Efectivamente se podría constatar que en el cine español ha sido y sigue siendo poco frecuente el empleo de títulos de crédito con animación. A ese respecto sí habría que destacar, sin embargo, su habitual utilización en las películas de Almodóvar en las que, gracias al trabajo de diseñadores y artistas como Juan Gatti, Carlos Sánchez Pérez (Ceesepe), Carlos Berlanga, Iván Zulueta u Oscar Mariné, se ha llegado a crear un estilo propio de presentación, una auténtica “marca” Almodóvar, en definitiva una de las señas de identidad del cineasta. Quizás ello enlace con el hecho conocido de la minuciosidad con la que el manchego cuida todos los aspectos de sus filmes hasta sus últimos extremos. Es ello lo que le lleva a “utilizar lo más posible las posibilidades específicas del lenguaje cinematográfico y de trabajar todos los segmentos del discurso del cine. Por eso, desde sus primeras películas, Almodóvar ha cuidado mucho los dos umbrales del relato fílmico que son los títulos de créditos de principio y de final”<sup>1</sup>.

Y no es casualidad constatar también que entre los artistas que han colaborado en ese trabajo está Pablo Núñez, el autor de los títulos de *Plácido*.

Esa colaboración de Pablo Núñez con Pedro Almodóvar comenzó en 1983 “en “Entre tinieblas”, y en 1987 la continuó en “La ley del deseo” (1987). Entonces llegó la época dorada del diseño gráfico en España y “Mujeres al borde de un ataque de nervios” (1988) fue encargada al prestigioso diseñador de origen argentino Juan Gatti. Pablo Núñez hizo el trabajo de convertir sus diseños en títulos de película y firmó los opticals. [...] Desde

1. CASTELLANI, J.P. (2008). “Los títulos de crédito en el cine de Pedro Almodóvar: Un caso ejemplar Mujeres al borde de una crisis de nervios”, Revista HAOL, nº 15, p. 157. [Online], [Fecha de consulta: 12/07/11]. Disponible en: <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewFile/241/229>.

entonces Pablo Núñez no ha dejado de trabajar con Almodóvar, ya fuese diseñando los títulos o realizando el trabajo óptico. “¡Átame!” (1990), “Tacones lejanos” (1991), “La flor de mi secreto” (1995) y “Todo sobre mi madre” son una muestra de su colaboración con este director”.<sup>2</sup>

En relación con los títulos de crédito en general es oportuno señalar aquí que han sido un aspecto de la obra cinematográfica poco abordado por los investigadores hasta momentos muy recientes, pero sobre los que, sin embargo, empieza a aparecer algún análisis monográfico muy interesante.<sup>3</sup>

Con la perspectiva del tiempo y rastreando en la evolución de los títulos de crédito podría afirmarse que durante un largo periodo estos se limitaron a proporcionar una información sobre el filme que se iba a ver en la que se incluía su ficha técnica (director, guionista, música, fotografía...) e interpretativa (elenco más o menos detallado de los protagonistas). Mientras esa fue su función bastaba para ello con una información escrita con la relación de los implicados en la creación fílmica. Así, en la época del cine mudo esos títulos eran una mera sucesión de carteles escritos.

A ese respecto hay que señalar que cuando el cine se hace sonoro los títulos de crédito siguieron presentándose por escrito y no mediante alguna voz en off, como podría haber sido otra alternativa acorde con la transformación.<sup>4</sup>

Pero poco a poco los títulos fueron evolucionando y adquiriendo una mayor complejidad y un mayor carácter de obra creativa. Ello fue así porque la técnica cinematográfica superó la mera utilización de caracteres tipográficos y permitió ir más allá del empleo reiterativo de letras al poder combinar imágenes en movimiento y música. Progresivamente algunos títulos de crédito se convirtieron en pequeñas cintas de animación, eso sí, de escasa duración, al irselas “dotando de funciones narrativas, más allá de la mera información de los participantes, bien a modo de resumen de la trama, bien a modo de introducción, facilitando la inmersión del espectador en el comienzo del film”.<sup>5</sup>

En estos casos los títulos de crédito funcionan con una cierta autonomía propia, siendo un significante en sí mismos, en realidad dependen de donde se insertan, del filme del que forman parte. De alguna manera son un prólogo de este, de lo que vamos a ver a continuación, por lo que tienen con ello que conectar con el público, despertando su interés por la película. Como se ha dicho con gran acierto “el objetivo principal (de los títulos de

---

2. SOLANA, G. y BONEU, A. (2008) *Uncredited. Diseño gráfico y títulos de crédito.*, 2ª ed. Barcelona: Index Book. p. 207.

3. De muy reciente puede calificarse la aparición en 2008 del ya citado exhaustivo trabajo de SOLANA, G. y BONEU, A. *Uncredited...*, que nos ofrece un completo corpus y análisis de un importante número de películas, la mayoría de otras cinematografías, pero incluyendo también a las más significativas del cine español.

4. Quizás ello no fue más que fruto de la costumbre ya que si “los primeros años del cine no existía el sonido y los títulos de crédito necesariamente debían ser escritos, cuando llegó el sonoro los encargados de aquella labor no encontraron ninguna razón para cambiar su forma de trabajo”, aunque también podrían existir algunos otros posibles motivos como “la falta de interés (de los cineastas) por una actividad que se consideraba necesaria pero irrelevante (la de los títulos de crédito), (que) impedía que existiera la menor presión hacia los cambios o la mejora. Por otra parte, y como ya he mencionado existe una paradoja fundamental en este trabajo: a los responsables de una película no les interesa lo más mínimo que los espectadores reciban el mensaje. La obligación de reconocer el trabajo de todo aquel que participa en una película está en oposición a la necesidad de no ahuyentar al público con algo demasiado largo y sin el menor atractivo”.

LABAIG, F. (2007). “Acerca de los títulos de crédito”. *Revista Paperback*, nº 4, abril, p. 4. [Online], [Fecha de consulta: 22/04/11]. Disponible en: <http://www.paperback.es/articulos/labaig/creditos.pdf>.

5. GAMONAL ARROYO, R. (2005). “Títulos de crédito. Píldoras creativas del Diseño Gráfico en el cine”.

*Revista Icono 14*. nº 6, p. 3. [Online], [Fecha de consulta: 22/04/11]. Disponible en: <http://www.icono14.net/revista/num6/articulo%20ROBERTO%20GAMONAL.htm>.

crédito) ya no resulta ser únicamente el empaquetar la cinta con la información, sino el expresar al usuario el tono argumental mediante una pieza multimedia que se vale de texto, imagen y sonido para crear una secuencia animada que en muchos casos define el resto de la película. En otros casos se convierte en una firma o sello del propio cineasta, autor de la cinta, siempre dando a entender al espectador que la película ha comenzado, porque las cosas se mueven, la historia ha empezado”.<sup>6</sup>

En el caso de *Plácido* sus títulos de crédito son paradigmáticos de lo que acabamos de plantear. A la vez que funcionan como un pequeño cortometraje, de unos 2’50” de duración, con su contenido hacen un auténtico resumen de la historia que se nos va a narrar.

En otro orden de consideraciones, conviene apuntar ahora que en la historia de los títulos de crédito uno de los revolucionarios fue el diseñador Saul Bass (1920-1996), creador de las cabeceras de películas muy significativas en la historia del cine como *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, 1955), *La vuelta al mundo en ochenta días* (Michael Anderson, 1956), *Buenos días tristeza* (Otto Preminger, 1958), *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Anatomía de un asesinato* (Otto Preminger, 1959), o *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961), por citar solo algunas.

De todas ellas conviene destacar en estas reflexiones a *La vuelta al mundo en ochenta días*, posiblemente la película pionera en cuanto a la creación de un pequeño corto para reflejar los títulos de crédito en el que se resumían, de manera inteligentísima, los derroteros argumentales por donde nos iba a llevar la película.

Indudablemente con este filme, realizado en 1956, se pueden emparentar los títulos de crédito de *Plácido*, que García Berlanga haría muy pocos años después, en 1961.



A la izquierda, “*Plácido*”. A la derecha, “*La vuelta al mundo en ochenta días*”.

Y a este respecto se podría afirmar con justicia que si la obra de Saul Bass es pionera en los títulos de crédito del cine en general, la cabecera creada por el diseñador Pablo Núñez para la película de Berlanga, una creación llena de calidad y modernidad, lo es en el panorama del cine español en particular.

Pablo Núñez ha sido calificado como “el diseñador de títulos de crédito más prolífico de la historia del cine español”.<sup>7</sup> Trabajando como dibujante en historietas cómicas se formó en dibujo y escultura lo que le llevó a convertirse en un excelente ilustrador y diseñador gráfico.

6. SÁNCHEZ RÍOS, P. (2010). “La tipografía en los títulos de crédito proyectando el tono de la película. Evolución e influencias”. p. 19. [Online], [Fecha de consulta: 24/04/11]. Disponible en: [http://www.eina.edu/postgraus/arxiu/docs\\_1/SANCHEZ\\_Pep.pdf](http://www.eina.edu/postgraus/arxiu/docs_1/SANCHEZ_Pep.pdf).

7. El calificativo se lo han dado G. SOLANA y A. BONEU, quienes en su obra *Uncredited...* recogen una visión muy completa de la labor creativa de este artista, en la que nos apoyamos para realizar su semblanza. Véanse pp. 203-207.

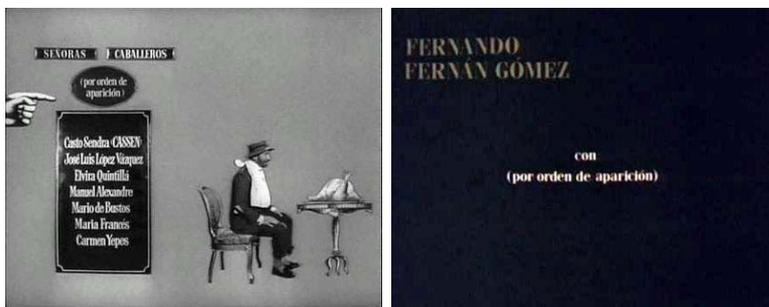
En el mundo de la animación se forma en los célebres Estudios Moro, empresa de referencia en el panorama audiovisual español de mediados del siglo XX.

Además de alcanzar una gran calidad en la elaboración de los títulos de crédito de *Plácido*, tarea unánimemente reconocida por críticos y entendidos, ha colaborado con otros muchos directores y elaborado la cabecera de películas de gran prestigio, tales como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1978), *La campanada* (Jaime Camino, 1980), *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981), *La colmena* (Mario Camus, 1982), *El sur* (Víctor Erice, 1983), o *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984). Como ya se ha señalado también ha sido prolífica su colaboración con Pedro Almodóvar. Trabajos suyos más recientes han formado parte de películas como *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998) o *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001).

La cantidad y calidad de sus múltiples trabajos avalan su trayectoria profesional que comienza a despuntar con su participación en *Plácido*, aunque, curiosamente esa autoría no aparezca recogida en sus títulos de crédito.

Antes de entrar en el análisis de cómo se configuran dichos títulos, quizás una primera singularidad que podría destacarse de estos es el hecho de que el reparto de actores se introduce por orden de su aparición en pantalla. Esto, que es lo habitual en los programas de las obras de teatro, en los que sus intérpretes aparecen reseñados por el orden en que entran en escena, no es lo usual en cine, en el que suelen figurar en los títulos de crédito o bien por su importancia (calidad interpretativa, popularidad, repercusión mediática) o bien por orden alfabético.

Como decimos es poco frecuente en el cine esa ordenación por el momento de aparición, pudiendo recordarse sin embargo alguna película al respecto, como es el caso de *Esquilache* (Josefina Molina, 1988), un filme precisamente que adapta una obra teatral y que, por tratarse de una película actoral quizá no quiere destacar a ningún intérprete sobre otro, algo que también podría corresponderse con la intención de García Berlanga, autor de películas corales por excelencia, como es el caso de la que analizamos.



Cartelas por orden de aparición de actores de *Plácido* y *Esquilache*.

Para comprender bien los títulos de crédito de *Plácido*, su contenido y el modo como se organizan, debe recordarse aquí mínimamente que uno de los hilos argumentales del filme es la campaña navideña “Siente un pobre a su mesa” que Berlanga, con su mirada burlona y corrosiva, aprovecha como pretexto para criticar la moral hipócrita burguesa que limpia su mala conciencia respecto de las injusticias sociales socorriendo momentáneamente a un pedigüño. Y es esto, con una enorme capacidad de síntesis, lo que los títulos de crédito nos cuentan en un corto número de fotogramas. No podemos olvidar para entender lo oportuno del mensaje que la película, que narra hechos coetáneos, tiene como fecha de realización 1961, época en la que en España apenas se iniciaba el despegue económico.

Aun cuando el cine de Berlanga siempre tuvo un punto de vista crítico sobre la sociedad de su época hay que reconocer que su posicionamiento fue desde el punto de vista del humor y que a veces este no fue bien entendido ni siquiera por la izquierda pues aunque “había aparecido como un enemigo declarado del franquismo en sus primeros acercamientos al cine [...] encontró después en una especie de anarquismo insolidario una línea personal y ácida”.<sup>8</sup>

Una valoración parecida se hace de su actitud cuando se dice del cineasta que “se consagra definitivamente a partir del éxito que en el Festival de Cannes 1954 recibe su película *Bienvenido Ms. Marshall*. A partir de entonces sus contactos con el guionista Rafael Azcona encarrilan su producción hacia un tipo de cine agrio, tremebundo (...) a una especie de anarquismo visceral que aflora en todas sus últimas películas”.<sup>9</sup>

Por lo que hace referencia a *Plácido* parece que efectivamente es la colaboración con el guionista la que termina de definir su estilo y eficacia crítica pues, inicialmente “la idea cinematográfica estaba dentro de esa ternura e ingenuidad característica de los anteriores trabajos del autor, pero tras su encuentro con Rafael Azcona se produjeron cambios importantes que dotaron a la historia de un tono ácido e irónico”.<sup>10</sup>

Retomando el fragmento de los títulos de crédito hay que señalar que están montados como si se tratase de una tira de dibujos animados, aunque muy próximos al comics (la estética de los dibujantes de historietas Escobar e Ibáñez no está muy lejos) por lo que el movimiento de las figuras es mínimo, algo sincopado y pautado por la música, a la que haremos referencia más adelante.

Las diferentes viñetas que nos narran el fragmento combinan las cartelas con los nombres del reparto con la silueta fotográfica del pobre, recortada, y los dibujos que, cambiando, nos irán contando la acción.

La película se inicia con música de fondo sobre fundido en negro y a continuación da paso a los títulos de crédito, sobre fondo gris, que comienzan presentando a la productora, Jet Films. A continuación aparece la figura del pobre, en actitud de pedir, que permanecerá en esa postura mientras se sobreimpresionan el título de la película y el nombre del director. En ese momento aparece por primera vez el dibujo de una mano que será omnipresente y omnipotente y que se encargará de organizar el ritmo de las viñetas.

La figura del pobre permanece aún de pie y en actitud de petición mientras ve pasar una auténtica caravana de dibujos que de alguna manera representan todos los placeres y comodidades mundanos que a él le están vedados.

De la caravana se descuelga una mesa velador, a la que se unirá una silla sobre la que se sentará el pobre para comer. Esa será su posición hasta prácticamente el final de la secuencia.

La mano aparece continuamente y se encarga de intercalar sucesivamente las cartelas con los nombres de actores y técnicos, además de imponer las pautas de la atención al pobre al ritmo de la música. Efectivamente es esa mano la que lo alimenta, le da de beber, lo desinfecta, lo cepilla, lo perfuma, le hace partícipe de la fiesta entregándole una trompeta y, como colofón, le ofrece un habano.

La omnipresente mano podría tener un doble significado. Por un lado representaría al director de la función, Berlanga, dando paso con las cartelas a los artífices del filme, y por otro, quizás el más evidente, sería la representación del burgués que acoge al pobre y que dispone autoritariamente el modo de tratarlo.

A lo largo de estas viñetas el mendigo, mientras es bien tratado, realiza algunos movimientos y mira al espectador fijamente, interpelándolo y mostrando su cara de satisfacción que culmina cuando, tras fumarse el habano, se acomoda en la silla para dormir

8. TAIBO, F. I. (2002). *Un cine para un imperio*. Madrid: Oberon. p. 259.

9. GUBERN, R y FONT, D. (1975). *Un cine para el cadalso*. Barcelona: Euros. pp. 247-248.

10. PERALES, F. (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra. p. 237.

la siesta. Pero, casi sin percatarse, se le retira el asiento como indicándole que se marche y finalmente es expulsado bruscamente, pasando a sentarse sobre el suelo y volviendo a su estado original, el de pedigüeño.

Hay que señalar que las cartelas con las leyendas combinan formas, rectángulos cuadrados y óvalos, que podrían evocar las formas típicas de los retratos burgueses, y que tienen unas cenefas internas que podrían recordar los rótulos que señalizan calles y plazas en muchas de nuestras ciudades, precisamente los lugares donde habitan los mendigos y vagabundos.

La expresividad y valor crítico de estos títulos de crédito ganan en riqueza con la música que acompaña el fragmento. Esta es obra del habitual colaborador de Berlanga, Miguel Asins Arbó, siendo esta la película en que se inicia la colaboración entre ambos.

Todos los críticos y estudiosos reconocen la valía de las músicas que Asins crea para el cine y en concreto para el director valenciano, para quien produce la música perfecta, logrando una simbiosis total entre imagen y sonido.

El fondo sonoro que crea el compositor para esta película es una música de banda, circense, popular, con toques agridulces y esperpénticos, que recuerda el tono de las bandas sonoras de muchas de las películas del neorrealismo italiano, con el que el cine de Berlanga de estos momentos tiene muchos puntos en común. En alguna medida remite a las partituras de Nino Rota para algunas de las obras de Fellini, evocando quizá fundamentalmente las de *La Strada* (1954) y *Las noches de Cabiria* (1957).

La música que Asins compone para *Plácido* es una especie de fox-trot, precisamente el tipo de composición más frecuente que amenizaba las verbenas de los pueblos en esos años. Para algunos es una pieza divertida a la vez que triste ya que destila esperanza y alegría tras un fondo melancólico e irónico. Todas estas notas contrapuestas pautan acertadamente la hipócrita campaña navideña de “Siente un pobre a su mesa” que con tanto ingenio sintetizan estos títulos de crédito.

Mientras suena la música se identifican la flauta, el clarinete, el saxofón, la trompeta y la guitarra, instrumentos todos ellos que le confieren el aire de música de banda. Después del bloque de apertura el tema se repetirá en alguna otra secuencia a lo largo de la película y en el momento final, al que, tras oírse un villancico que alude a la falta de caridad, cerrará cuando la palabra FIN se sobreimpone sobre la última imagen, que da paso a un fundido en negro que permanece hasta que acaba la pieza.

Siguiendo con nuestras consideraciones podría decirse que estos títulos de crédito, por algunas de sus características, recuerdan los de otra película de la época, *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960), con la que esta tiene muchas afinidades. Se trata de películas en las que coinciden varios de los colaboradores de Berlanga como el músico Asins Arbó o el guionista Rafael Azcona. Como producto del trabajo de todos ellos en la película de Ferreri está presente la misma mordacidad e ironía que caracteriza también las de Berlanga y que es el *leit motiv* de la mayor parte de las producciones del director italiano, sobre todo en su época española.

En concreto en sus títulos de crédito volvemos a encontrar una música de fondo que recuerda a las de los filmes del neorrealismo italiano y unas cartelas en las que se insertan los protagonistas aunque en este caso se sobreimpresionen sobre las imágenes de las escenas iniciales de la película.



A la izquierda, Plácido; a la derecha, El cochecito.

Por otra parte y como ya hemos adelantado, otro referente posible para estos títulos de crédito es el de los personajes y viñetas de los dibujantes del momento. La figura de Carpanta, inefable creación del dibujante Escobar,<sup>11</sup> está irremediamente presente. Por un lado su fisonomía nos recuerda la de “nuestro pobre”, humildemente trajeado, con sombrero y barba de varios días. Pero es el hambre quien los emparenta y, ante ella, aparece el pollo como remedio de su situación. Efectivamente, de la misma manera que el pollo es el sueño eterno de Carpanta, es este, y no otro alimento, el que representa la cena de Navidad del pobre de Berlanga.

No debe olvidarse que aun cuando los dibujantes de esta época realizan su trabajo para revistas de entretenimiento, sus creaciones no dejan de tener alguna carga crítica con la sociedad del momento: en este sentido Carpanta, con humor y ternura, podría representar a los muchos desfavorecidos de ese tiempo.

Podría concluirse que, como reconocen todos los críticos de la época y los estudiosos del cine español, estos títulos de crédito están a la altura de la calidad de la película y tienen en común con ella su capacidad de síntesis y su ironía y crítica para con los defectos de la sociedad de su época, funcionando por ello como un auténtico prólogo de la historia.

11. José Escobar Saliente (1908-1994) es uno de los grandes dibujantes de historietas en la España de mediados del siglo XX. Su personaje Carpanta aparece por primera vez en una celeberrima revista de dibujos de esos momentos, “Pulgarcito”, concretamente en 1947.

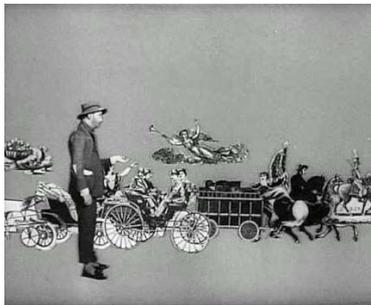
Para ilustrar nuestras reflexiones creemos que una posible síntesis de estos títulos de crédito podría ser la siguiente selección de algunos de sus fotogramas por orden de aparición. Igualmente con los comentarios con que los acompañamos pretendemos resumir su contenido.



Pobre de solemnidad.



Una limosna por favor.



Viendo pasar los placeres de la vida.



Siente un pobre a su mesa.



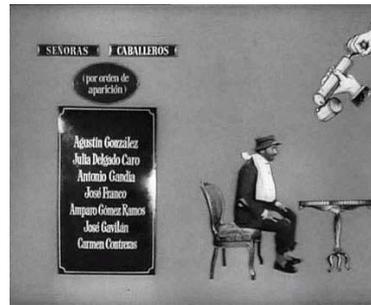
Dele de comer...



... y de beber...



Y termine con champán.



No se olvide de desinfectarlo...



... ni de cepillarlo...



... ni de perfumarlo.



Estamos de fiesta...



... no estorba un buen habano...



... pero todo acaba...



... y de nuevo en la calle.

## Bibliografía

- CASTELLANI, J.P. (2008). “Los títulos de crédito en el cine de Pedro Almodóvar: Un caso ejemplar *Mujeres al borde de una crisis de nervios*”, Revista *HAOL*, nº 15, febrero, pp. 157-164. [Online], [Fecha de consulta: 12/07/11]. Disponible en: <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewFile/241/229>.
- GAMONAL ARROYO, R. (2005). “Títulos de crédito. Píldoras creativas del Diseño Gráfico en el cine”. Revista *Icono 14*, nº 6, pp. 1-24. [Online], [Fecha de consulta: 22/04/11]. Disponible en: <http://www.icono14.net/revista/num6/articulo%20ROBERTO%20GAMONAL.htm>.
- GUBERN, R y FONT, D. (1975). *Un cine para el cadalso*. Barcelona: Euros.
- LABAIG, F. (2007). “Acerca de los títulos de crédito”. Revista *Paperback*, nº 4, abril, pp. 1-9. [Online], [Fecha de consulta: 22/04/11]. Disponible en: <http://www.paperback.es/articulos/labaig/creditos.pdf>.
- PERALES, F. (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ RÍOS, P. (2010). “La tipografía en los títulos de crédito proyectando el tono de la película. Evolución e influencias”. pp. 1-22. [Online], [Fecha de consulta: 24/04/11]. Disponible en: [http://www.eina.edu/postgraus/arxiu/docs\\_1/SANCHEZ\\_Pep.pdf](http://www.eina.edu/postgraus/arxiu/docs_1/SANCHEZ_Pep.pdf).
- SOLANA, G. y BONEU, A. (2008). *Uncredited. Diseño gráfico y títulos de crédito*. 2ª ed. Barcelona: Index Book.
- TAIBO, F. I. (2002). *Un cine para un imperio*. Madrid: Oberon.

---

## Cómo citar este artículo

LOMA, Elvira (2011) “Una cabecera singular en el cine español: Plácido [Luis García Berlanga, 1961] Una reflexión en su cincuentenario”. *paperback* nº 7. ISSN 1885-8007. [fecha de consulta: dd/mm/aa] <http://www.paperback.es/articulos/loma/placido.pdf>



**Elvira I. Loma Muro**

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Córdoba.

l42lomue@uco.es

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Córdoba en 2009. Premio Extraordinario de Licenciatura por dicha Universidad. Máster en Gestión del Patrimonio desde el Municipio (Universidad de Córdoba, curso 2009-10). Participación en las VIII Jornadas Doctorales Andaluzas (Almería, septiembre 2010) con la comunicación "*Esquilache* (Josefina Molina, 1988). Una contribución al estudio del patrimonio audiovisual español" (en prensa). Autora del artículo "Del compromiso ético a la manipulación. Las fotografías de un reportero de guerra en *Bajo el fuego* (R. Spottiswoode, 1983)". En *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. ISSN 2172-0150. nº 2. Abril 2011. pp. 98-112. Actualmente en realización Máster en Cinematografía, de la Universidad de Córdoba, con estancia de un cuatrimestre del curso 2010-2011 en la universidad de Messina (Italia).