

Empecemos por el principio:

Los Títulos de Crédito.

Celia Crespo Gámez

Los
títulos de crédito
de un film, suponen una manera

altamente metafórica de referirse al mismo en toda su totalidad y por tanto, en toda su complejidad. Podemos tomar esto como punto de partida para el análisis e interpretación del conjunto de mecanismos comunicativos y procedimientos estéticos que se desarrollarán en el texto fílmico. El análisis textual del film en cuanto que supone una lectura atenta, profunda y detenida, una distinción y separación de las partes de un todo haciendo un examen minucioso del texto, puede comenzar con el genérico o títulos de crédito como base de principio capaz de orientar hacia posiciones determinadas un análisis. Esto supone la aceptación como válidas de las directrices que ya en los primeros momentos de proyección se nos presentan.

Dicho esto, y considerando el carácter de autonomía con respecto al film total que poseen los títulos de crédito, no debemos olvidar que son textos de puro cinematográfico en el sentido señalado por Barthes como "lo que no puede ser descrito, es la representación que no puede ser representada. Lo fílmico empieza allí donde termina el lenguaje y el metalenguaje articulado" (*1). A ello se añade que resultan de especial densidad formal por su abstracción y condensación simbólica en mayor o menor medida acertada. De aquí emana -unido al poder de la música- el poder de sugestión y capacidad de ensoñación, haciendo posible la predisposición del espectador ante el film concreto.

Debemos tomar conciencia de que existen (al menos potencialmente) unas características que hacen de los títulos de crédito, textos especialmente indicados para ser elegidos tanto como fragmentos punto de inicio de un análisis que pueda trascender a lo más complejo o más genérico del film. Se constituye como texto de especial independencia, más ligado a lo puramente imaginario, a la idea (subjettiva) clave del film, con la capacidad suficiente como para actuar de pre-textos ante un posible análisis textual. La autodeterminación le da capacidad como para establecerse en un estilo propio y una forma característica (que quedarán fijadas por el autor, género, época... entre otros factores) que lo hagan susceptible de un análisis intrínseco que no se agote, en absoluto, en sí mismo.

Hemos hecho referencia a la independencia de los títulos de crédito del film al que van unido, y nos parece necesario aclarar brevemente esta cuestión. Todo texto (visual) y por tanto los títulos de crédito, se relacionan de un modo en mayor o menor medida explícito con los textos que le rodean. Los títulos de crédito no se muestran inconexos al discurso, al film en desarrollo. Podemos hablar de la existencia de un marco transtextual que afecta e influye a la interpretación de toda la obra. En los distintos niveles que en los

análisis semióticos es posible distinguir las relaciones transtextuales (intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad o hipertextualidad) aquí nos encontramos ante textos que se relacionan con el discurso fílmico a un nivel de paratextualidad, entendida ésta como la relación que el texto propiamente dicho mantiene con una serie de productos externos que contribuyen a imponer un determinado modelo de consumo del texto. Una relación de proximidad entre textos en los que uno se orienta hacia el otro a fin de completarlo en su sentido e interpretación. Pero tampoco queda fuera del margen la intertextualidad como característica de relación, entendida ésta como relación de copresencia entre dos (o más) textos, generalmente por medio de la presencia efectiva de un texto en otro. Este intercambio textual en forma de copresencia de un texto en otro, tiene lugar en cuanto que es una presencia reflejada en características icónico-formales que se presentan en los créditos como propias proviniendo del discurso textual del film total.

Estamos por tanto, en el mundo de la imagen, en el que significar en palabras de Mityr (*2) es "abstraer y extraer, seleccionar, orientar". En ese esfuerzo de significación se encuentran los títulos de crédito: en el puro significar. En este contexto y enlazado con lo anterior, la imagen, como dice Gombrich, orienta la proyección que nuestra mente "ávida de significados no cesa de buscar e integrar" (*3). Pero no es suficiente sólo con esa avidez de la mente humana para lograr la significación, es necesario el poder de la representación. Esta idea de representación conforma el proceso de significación, completada con la ya referida "avidez" del conocimiento humano. El proceso de significación se presenta por tanto, como bímembre, que surge de la indisoluble conjugación de dos partes procedentes de dos vías que confluyen en un texto: por un lado el hombre-lector (con su "avidez" natural); por otro lado la fuerza simbólica, el poder de la representación significante.

Las meras definiciones del término, ofrecen una serie de acepciones suficientemente significativas como para prestarles atención: representar se identifica con evocar por descripción, retrato e imaginación, con situar semejanzas de algo ante la mente o los sentidos, etc. Conviene subrayar que la representación, tal y como la entiende la filosofía clásica, se plantea como una función del lenguaje en general, "como lo que tiene como función el estar en el lugar de otra cosa a través de una representación, de ofrecer de nuevo pero transformado en signo lo que ya existe en la vida o en la imaginación". (*4) Ofrecer pero transformado en signo algo que ya existe es el objetivo de muchos de los títulos de crédito más destacados, más totales. El ejemplo culminante de representación es sin lugar a dudas, el que surge de la imaginación de Maurice Binder cuando se le pone entre las manos James Bond. Es lo máximo en cuanto a Imagen-signo a la que se ha llegado, donde la creación precede a la comunicación.

UN CASO CONCRETO: JAMES BOND CONTRA EL Dr. BINDER.

Todos conocemos la imagen con la que arrancan todas las películas de James Bond (el agente 007 con licencia para matar, al servicio secreto de Su Magestad) sin embargo su creador -el diseñador Maurice Binder- no resulta un nombre ni tan siquiera

familiar. Pese a haber sido el creador de este diseño de fama internacional, su obra no ha sido aún reconocida ni valorada, siendo en la mayor parte de los casos absolutamente olvidada y falta de un análisis concreto. Por ello, parece oportuno en este contexto y desde este lugar, reivindicar el reconocimiento del potencial creativo de los títulos de crédito y de sus diseñadores, en este caso de la figura concreta de Maurice Binder.

En cuanto a la serie de James Bond, debemos decir que era un viejo proyecto de Ian Fleming el poner en imágenes su obra literaria. Una vez llevado a cabo, y desde la perspectiva que el tiempo nos proporciona, podemos hablar de aciertos absolutos y que trascenderán a la película o películas mismas. Nos estamos refiriendo a Sean Connery como James Bond y Maurice Binder como diseñador de la secuencia de títulos de crédito y especialmente de la imagen de apertura. Ambas elecciones quedarán pronto íntimamente interrelacionadas, ya que la identificación entre el personaje, el actor y la imagen de apertura han pasado a formar parte en un todo unitario, de la Historia del Cine y paralelamente, del imaginario colectivo extracinematográfico.

En la línea de los planteamientos teóricos antes esbozados, Maurice Binder es un diseñador que participa de las corrientes del momento en el campo del diseño. En los cincuenta llegó la revolución al campo del diseño aplicado a los títulos de crédito (y a lo cinematográfico en general) de manos de Saul Bass, figura clave en este terreno con creaciones sorprendentes y atrevidísimas. Con este creador se introduce un estilo innovador en el diseño de los títulos de crédito que sintéticamente se podría resumir en la combinación de acción viva (real) con imaginativos diseños gráficos que capturan el tema del film en una elemental imagen simbólica. Marca un estilo propio, nuevo y sorprendente que rompe con el característico anonimato en este estadio de realización cinematográfica. Su contribución renovadora resultó sencillamente fundamental.

Posteriormente, ya en los sesenta, se introdujeron complejos efectos ópticos junto a los efectos especiales en los títulos de crédito, trastocando la definición formal de los mismos. Pese a ello, se siguió con la tendencia a la ornamentación comenzada en décadas anteriores; pero no una ornamentación vacua, sino tendente hacia un estilo que integre la secuencia de los títulos con el cuerpo principal del film. Es en estos momentos cuando comienza a ser frecuente la introducción de los títulos de crédito tras las primeras imágenes del film, dando paso a la trama y la acción con la clara misión de prender la atención del espectador desde el inmediato principio.

Siguiendo con la figura de Maurice Binder y sus diseños para los créditos de los films de James Bond como referente, queda claro que el diseñador era consciente de estas cuestiones a la hora de definir sus diseños. Es absolutamente inolvidable su imagen de apertura en la que dos pequeños puntos viajan a través de la pantalla al tiempo que John Barry conduce una partitura de percusión; uno de los puntos abre la pantalla para mostrar una vista a través del cañón de una pistola; Bond entra a grandes zancadas en la pantalla. Sangre se escurre juguetonamente por la pantalla disolviendo la imagen y guiando a la audiencia hacia la apertura del film. El primer logro de Sean Connery en el papel de Bond fue el de levantar esa imagen definitiva del personaje, pero esa imagen no había sido tan impresionante como lo fue gracias a M. Binder cuando ideó esa imagen que lo condensaba y lo resumía.

Esta sintetización fue tan ajustada al personaje Bond de Connery, que resulta vergonzosa cuando esta imagen es usada para introducir la personalidad Bond de Roger Moore. Moore, que no se mueve como Connery y cuya personalidad es enteramente diferente, habría merecido algo más amable y que sugiriera menos descaro. Esta secuencia de títulos de créditos ha sido definida como una imagen de "insolencia pornográfica, desnudamente agresiva y sexual" (*5), esto resumía el ingenio, la agudeza y frialdad en un ambiente 'Pop Art' con la que enseguida el público asoció a Bond (Connery) nada más verla. Esta secuencia de apertura definió y fijó de un modo absoluto lo que la audiencia a doraba del personaje, y ya desde los primeros momentos de cualquier filme de '007' nos encontramos con un James Bond atrapado en la seductora iconografía 007 (a pesar de que Bob Simons doblara a Connery en estas primeras secuencias de los títulos de crédito).

Estamos haciendo referencia a la imagen de apertura de los films de James Bond, pero debemos puntualizar que la secuencia va más allá de esta imagen, con la que cobramos conciencia de que nos vamos a enfrentar a un film muy concreto, un film de James Bond. Tras ella comienza la primera secuencia del film mismo. La acción se plantea a continuación y nos encontramos ya sumergidos en la misma cuando volvemos a los títulos de crédito, entendidos como la lista completa de quien forma parte de un modo u otro en el film. Esta secuencia de títulos de crédito que sigue a la imagen de apertura y al inicio mismo del film, responde también a una iconografía característica Bond muy ligada desde el principio y como ya dijimos, a Connery.

De los diseños de Maurice Binder podemos destacar una característica que lo definirá en éste y en sus diseños posteriores para títulos de crédito cinematográficos: a través de sus diseños queda focalizada la narración desde el primer momento. El diseño de Binder no se propone como resultado la imagen-esencia del film, sino una cuestión bien distinta, la orientación de un "tú" y un "yo" que se extenderá a lo largo del film. Sus diseños de secuencias de títulos de crédito más que introducirnos en la película nos sumergen en ella, dándonos un papel dentro de la misma como si de un personaje más se tratara.

La orientación discursiva del film queda establecida con esta impactante imagen de apertura de los Bonds, pero no es eso sólo. Tal y como señalamos antes, la imagen da paso a la primera escena del film, y tras ella, la secuencia de títulos de crédito. La secuencia total de apertura quedaría estructurada del siguiente modo:

- 1- IMAGEN DE APERTURA: Focalización narrativa.
- 2- PRIMERA SECUENCIA DE ACCIÓN: Introducción, planteamiento de la acción.
- 3- GENÉRICO: La definición formal de esta secuencia responde al universo iconográfico caracterizador de esta serie. No se trata de sintetizar el film desde cualquier punto de vista,

sino de reproducir su iconografía básica, para familiarizar al espectador con ella y dar así una orientación temática. Se nos muestran unas claves que tomarán sentido en su reconocimiento en el film en proyección.

Las películas de James Bond tiene como principal atractivo una formulación iconográfica innovadora para el momento y clásica dentro de la serie. Un universo 'Pop' de ensoñación del que las imágenes se harán partícipes.

Todas las aportaciones por parte del creador Ian Fleming, los productores, el actor y el director de los films forman indudablemente la misma esencia del film resultante -y las series que lo continuaron- y se cristalizan definitivamente en la imagen de apertura que ha llegado hasta hoy como la marca Bond.

Bond supera toda moral masculina, actúa con elegante cinismo, y su actitud frente a las mujeres es machista hasta lo imaginable y hedonista hasta la exageración, y fue esto lo que construyó su imagen. James Bond no asesina porque se divierte con ello -en lo que detractores contemporáneos han insistido- sino porque ese asesinato encaja visualmente o se siente bien atmosféricamente. Tanto el sexo como la violencia es una cuestión de imágenes, que constituyen la imaginería de los "Bond's films" y su principal atractivo: las cosas se hacen en busca del puro impacto pictórico. En este sentido, las secuencias de pre-créditos que se convertirían en la marca distintiva de la serie, surgen como un ejemplo absoluto de imagen ideada para crear ambiente y provocar un impacto.

Nadie se pregunta porqué Bond va volando edificios, asesinando o huyendo en vehículos increíbles; Bond sin ninguna complicación salva al mundo asesinando a sus más demoníacos enemigos y durmiendo con las mujeres más hermosas. Todo esto queda vehiculado por una rápida edición, una lustrosa localización fotográfica y la puesta en escena de ciencia ficción de Ken Adams. Su entrada fue preparada por esa obertura de pre-créditos y como no, la muscular y estridente banda sonora de John Barry, con lo que se creó un estilo ensoñador desde el que el héroe podía emerger. La imaginería de su sueño fue encerrado en esos remolinos collages que recuerdan a los del 'Pop Art' y que constituyen el trabajo artístico de Maurice Binder.

La banda sonora en el espacio de los títulos de crédito cobra una especial relevancia. Los productores -Broccoli y Salzman- conscientes de los nuevos cambios en lo musical que estaba teniendo lugar, ven en la película y en la secuencia de créditos, un potencial de desarrollo promocional de una música susceptible de ser comercializada y que encuentra en el film un lugar perfecto de promoción comercial. Podríamos considerar las películas de James Bond como las primeras que comprendieron intuitivamente las nuevas reacciones de un público acostumbrado ya a ver la televisión y que presta menos atención a la trama, por lo que la coherencia argumental no importa demasiado mientras que lo fundamental es la habilidad del realizador para mantener al público "enganchado" a lo largo de secuencias de diez minutos de duración como máximo.

Bond supone el planteamiento de un nuevo tipo de héroe no visto hasta el momento, en un film conformado en las características principales de modernidad y

actualidad. Esto exigía una música moderna o quizás más adecuado sería decir, de moda: en este punto llega J. Barry. Barry había llegado a ser el compositor y arreglista de la serie después de que Monty Norman, quién escribió la partitura para el primer film, había fracasado en la tarea de crear algo aceptable como tema para James Bond. Barry fue simplemente con algunas sugerencias en un papel y dijo que él haría algo mejor. El tema que rápidamente compuso, elegantemente a la moda y con una insistente resolución de guitarra eléctrica, fue un legado de las primeras composiciones para Adam Faith (Beat Girl, 1960). A través de la serie, Barry revolucionaría la música cinematográfica de los sesenta.

La secuencia de títulos de crédito irá siempre unida a la composición de Barry en una relación de complementariedad y modernidad, en el sentido de que ambas creaciones responden a las nuevas expectativas y gustos del público. El resultado es el célebre "The James Bond Theme", que unido a la imagen de apertura de M. Binder constituirá la marca identificativa, el logo de presentación de los films de James Bond. Esta creación conjunta de enorme sugerencia visual, conseguirá traspasar totalmente el limitado universo del film, y si el James Bond cinematográfico es esencialmente una creación de los años sesenta, la imagen Bond de apertura pasará a formar parte de lo colectivo hasta nuestros días, incluso desligado de la propia serie.

Las películas de James Bond suponen de otra parte, la recuperación de una tradición cinematográfica que parecía perdida: las series (*6). Este hecho influye especialmente en el diseño de los créditos, ya que además de hacerse bastante oportuna la creación de una marca identificadora en los créditos iniciales -tenemos la imagen de apertura-, los créditos finales se hacen partícipes de esta característica poniéndonos sobre aviso de que las aventuras seguirán teniendo lugar próximamente. La constante aparece en los finales de todas las películas de James Bond: él con la chica se pierden en el horizonte. Sobreimpreso se nos recordará que James Bond volverá a las andadas en breve.

Pero la obra de Maurice Binder no es sólo el diseño de esas imágenes para las películas de James Bond, aunque sin lugar a dudas es su creación mas importante y de mayor trascendencia.

Para Billy Wilder diseñó los títulos de crédito de *La vida secreta de Sherlock Holmes* (1970), en la que siguió en la línea empleada en los Bonds. En esta película la secuencia se inicia con una voz en "off" -la de Watson- que nos comunica que en los sótanos de un banco de Londres se encuentra una caja con el diario personal de Watson, que podrá ser abierto cincuenta años después de su muerte. En pantalla unos empleados del banco sacan la caja y se disponen a abrirla. De ella sacan en primer lugar una foto de Sherlock Holmes y Watson, que da pie a la aparición de los nombres de los actores que interpretan a dichos personajes, su pipa, su lupa... toda una serie de objetos personales que no son tan sólo extraídos de la caja, sino que nos son mostrados. Para terminar, la jeringuilla y por último, el manuscrito del diario de Watson, que de nuevo, y por medio de la voz en "off" nos introduce y sitúa en los hechos.

De nuevo las dos características ya presentes en sus diseños para James Bond se repiten. La narración queda focalizada y situada en un "tú" y un "yo" por medio de esas

imágenes-muestra de los objetos. Por otro lado, y como es evidente, la iconografía más característica está dada y queda a disposición del espectador. Todo ello queda unido e integrado como en una especie de ballet cuya música es obra de M. Rozsa.

Con anterioridad a su trabajo para Wilder, Binder colaboró con cierta asiduidad con Stanley Donen. De esta colaboración se obtienen tres títulos: *Charada* (1964), *Arabesco* (1966), y *Dos en la carretera* (1967), unidas también por la música de Henry Mancini.

Una atención especial merece el diseño de la secuencia de créditos de *Charada*, que en cierto modo nos lleva a los diseños de las películas de James Bond (fundamentalmente a *Goldfinger*, realizada también el 1964), con unas líneas de color que se unen y se separan, y los diseños remolinos que se intensifican con más fuerza principalmente en una doble espiral al principio de la secuencia de vertiginosa atracción y poder subyugante.

En nuestra opinión, la brillantez de estos diseños radica en que son visualmente impactantes, y recogen las características del diseño moderno. Haciendo uso de colores vivos y figuras remolinos sobre fondos negros. Resuelve estas secuencias buscando más el impacto visual y con él la atención del público, que la funcionalidad narrativa o de cualquier otra naturaleza. De cualquier modo, la fuerza de atracción queda absolutamente presente haciendo méritos más que suficientes para que merezcan la atención tanto del teórico como del espectador con un mínimo de sensibilidad. Los títulos de crédito están ahí, tan sólo hay que verlos. Empezar por el principio.

NOTAS

*1 -> BARTHES, R. "Cahiers du cinéma", n. 222, julio 1970.

*2 -> MITRY, J. "Sobre un lenguaje sin signos", en J. Urrutia (ed), Contribuciones al análisis semiológico del film. Valencia, Fernando Torres.

*3 -> GOMBRICH, E.H. La imagen y el ojo. Alianza Editorial, Madrid 1987.

*4 -> ZUNZUNEGUI, S. Pensar la imagen. Cátedra, col. Signo e Imagen, Madrid 1989.

*5 -> RISSIK, A. The James Bond Man. The films of Sean Connery. ELM TREE Books Ltd, G.B. 1993.

*6 -> "El serial debe distinguirse de las series. Una serie es un determinado número de películas con historias autosuficientes (que empiezan y acaban en una película), aunque concebidas y producidas tomando como eje e hilo conductor los mismos personajes centrales. El ingrediente clave del serial consiste en que los episodios que lo forman son incompletos, y están unidos unos a otros mediante

finales emocionantes y peligrosos, en los que el héroe o la heroína se encuentran en situaciones aparentemente sin más salida que la muerte.

(...) A partir de 1956 no se han vuelto a producir seriales. La muerte del serial suele atribuirse no sólo a los cambios económicos que destruyeron la viabilidad de las producciones "en cadena" de Hollywood, sino también a un supuesto refinamiento del público que convertía en anticuados y desfasados esos "pueriles" entretenimientos. Pero, en los últimos años, el serial ha experimentado una sorprendente resurrección, como en uno de los asombrosos rescates en el último momento que permitían al protagonista escapar del peligro inminente que le amenazaba al final de un episodio. Personajes favoritos de todos los tiempos como Superman, Flash Gordon, Buck Rogers y el Llanero Solitario han reaparecido en superproducciones espectaculares que tienen con frecuencia dos o más partes. Y sobre todo, dos de las películas más taquilleras de toda la historia del cine, *La Guerra de las Galaxias* (1970) y *En busca del Arca Perdida* (1981), han sido pensadas como episodios de series de larga duración con la única diferencia de que los espectadores tendrán que esperar años en lugar de semanas para ver la continuación. Así *El Imperio contraataca* -la segunda parte de *La Guerra de las Galaxias*- siguió a ésta en 1980. Los enormes recursos técnicos, financieros y artísticos del cine moderno parecen actualmente dedicados a la tentativa de crear para los jóvenes directores las emociones que experimentaron contemplando los seriales y películas de aventuras de su infancia en sesiones matinales y mientras mascaban palomitas de maíz".

AAW. Historia Universal del Cine. Planeta, Barcelona 1990. Tomo I. (Pág. 228-232).

De todo este fenómeno de renacimiento de la serie cinematográfica, las películas de James Bond fueron pioneras. De hecho, las novelas de Ian Fleming fueron ya concebidas con esa intención de continuidad, y tanto Sean Connery como el director Terence Young, fueron contratados en continuidad para varias películas. Dadas las fechas de los últimos seriales, los Bonds podían ser considerados como los últimos o bien los primeros del renacer de las series. Aquí preferimos considerar su carácter visionario teniendo en cuenta la posterior influencia en otras series, fundamentalmente en la de Indiana Jones.