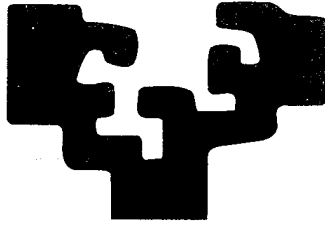


eman ta zabal zazu



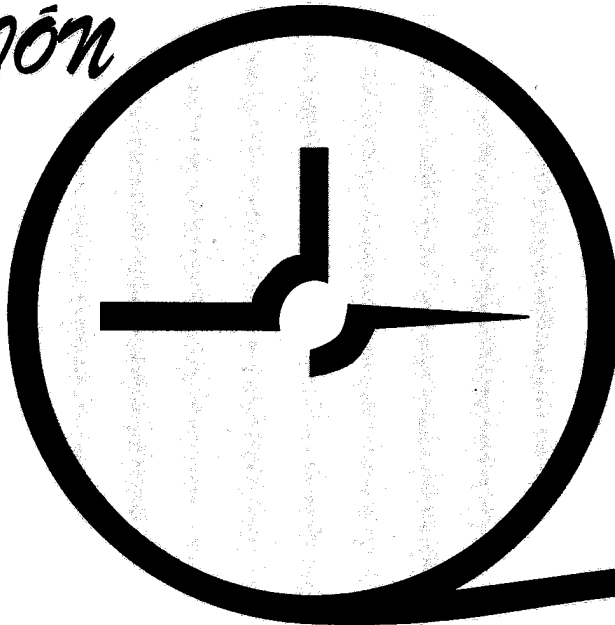
universidad
del país vasco

euskal herriko
unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI SAILA

TRASVASES CULTURALES:
LITERATURA
CINE
TRADUCCIÓN

2



Eds.: J. M. Santamaría
Eterio Pajares
Vickie Olsen
Raquel Merino

Edita: FACULTAD DE FILOLOGIA
Dpto. Filología Inglesa y Alemana
Imprime: EVAGRAF, S. Coop.
Alibarra, 64 - Vitoria
D. L. VI - 187 - 1997
I.S.B.N. - 84-600-9413-8
Vitoria-Gasteiz 1997

EL LENGUAJE EN EL CINE MUDO

Natàlia IZARD

Universitat Pompeu Fabra

La primera época del cine, que va desde el año 1895 hasta 1927, lleva la etiqueta de "cine mudo". "Mudo" por carecer de sonido, pero no por carecer de palabras, pues el lenguaje escrito jugó en el cine mudo un papel importante, tanto por su aspecto narrativo, como estructural, o incluso estético.

El lenguaje escrito, en forma de intertítulos o carteles, no aparece en el cine hasta 1907 o 1908. Las películas anteriores a esta época a menudo se acompañaban por una explicación oral en directo. Una persona aclaraba lo que estaba sucediendo en la película. Como cuenta Buñuel en sus memorias, "El cine aportaba una nueva forma de narración tan sinuosa, tan poco habitual, que a la inmensa mayoría del público le costaba mucho entender lo que pasaba en la película, y cómo se sucedían los acontecimientos de un decorado a otro." En los Estados Unidos estos comentarios eran mucho más sofisticados. En los Nickelodeons, las salas de cine de principios de siglo, había compañías especializadas que proporcionaban dos, tres o cinco actores que leían, o incluso improvisaban, en sincronía con los actores de la pantalla.

Las primeras incorporaciones de lenguaje escrito en el cine aparecen en 1908, en el estudio Lubin de Filadelfia. En una escena de un juicio, por ejemplo, las palabras de los testigos aparecían en un fondo oscuro sobre las cabezas de los personajes. En otra película, *Sporting Life*, algunas escenas se congelaban y las palabras aparecían impresas sobre la imagen estática. Las dos técnicas se abandonaron al cabo de poco tiempo, por ser muy poco prácticas de traducir, pues cortar estos intertítulos significaba cortar también la imagen. Para solucionar este problema se ideó el "intertítulo", que es lo que hoy conocemos como característico del cine mudo: un cartel negro con letras blancas, totalmente separado de la imagen. Para traducir estas películas no había más que cortar el intertítulo, y sustituirlo por otro escrito en otra lengua.

No se sabe con exactitud cuándo aparecieron los primeros intertítulos, porque en los primeros años del cine las películas no estaban protegidas por las leyes de copyright, pero en cambio sí lo estaban las fotografías. Por lo tanto, para poder patentar películas los estudios idearon la estrategia de patentar todos los fotogramas uno por uno, impresos en un rollo de papel. Los intertítulos, como no eran fotografías, no se patentaban. La película quedaba registrada sólo por las imágenes, y los títulos, en muchos casos, se han perdido. En 1903 el proceso Edison vs. Lubin dictaminó que se pudiesen patentar las películas enteras,

no sólo las fotografías. Y en 1908, a raíz de la Convención de Berlín y de la creación de la Motion Picture Patents Company, las películas pasaron a tener copyright internacional.

En las primeras películas los títulos eran narrativos o descriptivos. Se colocaban delante de una escena, y explicaban lo que en ella iba a suceder. Según Eileen Bowser los títulos eran necesarios cuando la narrativa cinematográfica era pobre, cuando la película no estaba bien estructurada. A medida que los argumentos se fueron complicando, los títulos se hicieron imprescindibles. En casos como el flash-back, los sueños, o cuando un personaje imaginaba algo, se tenía que explicar antes con un título. Otra estrategia para explicar un flash-back era introducir un cartel que provocaba un recuerdo, por ejemplo una carta.

Los carteles se diferenciaban de los intertítulos porque formaban parte de la imagen de la película. Algunas películas no tenían intertítulos pero sí carteles, como *Suffragette in Spite of Himself* (Sufragista a pesar suyo). Esta película, de 1912, nos presenta a un hombre exageradamente machista. Un día unos golfillos le pegan en la espalda una octavilla de propaganda feminista, sin que él se dé cuenta. El personaje se pasea por todo Londres haciendo involuntariamente apología del feminismo. El único texto de esta película es la octavilla que lleva el protagonista pegada a la espalda.

En la película catalana *Cervesa gratis*, de Fructuós Gelabert (1915), un hombre se toma una cerveza en un quiosco, pero no puede pagar porque no tiene dinero. El propietario, enfurecido, le pega una paliza, y el cliente, para vengarse, cuelga un cartel en el quiosco sin que el amo lo vea. El cartel reza: "Cerveza gratis". El propietario, indignado y sin comprender nada, vé su quiosco invadido por una multitud que bebe y no quiere pagar. Aquí también el único texto es el cartel.

A partir de 1908 se produjo un gran cambio con la aparición de un nuevo tipo de títulos: los diálogos. Según Barry Salt, ésto empezó probablemente con películas basadas en clásicos literarios, en que era importante incluir en la película los diálogos conocidos por todos de la obra original. Una película famosa por sus diálogos es *Romeo y Julieta*, de Stuart Blackton (1908). Las películas de acción y del oeste adoptaron muy rápidamente el uso de los diálogos, y para 1911 la mayoría las películas ya los incluían. Barry Salt considera los diálogos como una señal de técnica avanzada.

En los primeros años, algunos intertítulos, además del texto, incluían elementos decorativos. En general, se decoraban por razones puramente estéticas, pero en otros casos la decoración constituía un sistema de signos que tenía un significado propio. Éste es el caso de *The Lodger*, de Hitchcock (1926), película que narra la historia de un asesino de chicas rubias. Los protagonistas son una chica rubia, su prometido, y el inquilino, un extraño que se interpone entre los novios. Los dibujos de los intertítulos constituyen leit motifs que se repiten a lo largo de la película. Uno de estos leit motifs es un cartel que reza: "Hoy, Ricitos

de oro". Las letras están hechas de puntitos blancos, que se encienden y se apagan intermitentemente, como el cartel luminoso de un cabaret. Otro leit motiv es un título en que aparece la palabra "Daisy" (el nombre de la chica), y un triángulo. El triángulo se refiere a la vez al triángulo amoroso entre la chica y sus dos admiradores, y a la zona triangular de la ciudad donde el asesino comete sus crímenes.

Otros elementos de decoración tenían, en cambio, la función de proteger las películas de la piratería existente en la industria, ya que los estudios se copiaban las creaciones unos a otros. El logotipo o las iniciales de los estudios, integrados en la imagen, protegían a la película de posibles copias. En *The Life of an American Fireman* (1903), película que transcurre en un edificio en llamas, se ve constantemente el logotipo del estudio Edison proyectado en una de las paredes. En *Her First Adventure* (1908) vemos un organillo que lleva las iniciales A.B., que corresponden a la compañía American Biograph. En otras películas, el logotipo del estudio estaba impreso en cada intertítulo.

En otras ocasiones, lo que se pretendía era hacer publicidad del actor o actriz. Es el caso de *The Italian*, de 1915, en que en cada intertítulo aparece el nombre del actor principal, en letras incluso más grandes que el texto mismo.

Los intertítulos estaban impresos en blanco sobre negro. Hoy en día, cuando se traducen de nuevo las películas antiguas, los títulos nuevos imitan la forma de los antiguos, en blanco sobre negro, e incluso imitan la tipografía antigua. En la versión alemana televisiva de *Ben Hur* (Fred Niblo, 1926) hay dos tipos de intertítulos: algunos se conservaban de una versión antigua, ya traducidos, y otros, que se habían extraviado, tuvieron que traducirse de nuevo para emitir la película por televisión. Los títulos antiguos utilizan letra gótica, que era lo corriente en Alemania en la época de la película. Los títulos nuevos, en cambio, imitan la tipografía de principios de siglo en Estados Unidos. La tradición del cine americano ha sido más fuerte que la propia tradición alemana.

La regla de oro de los intertítulos era comprimir el texto al máximo, y para evitar posibles distracciones, incluso se omitían los signos de puntuación. En general, la sintaxis y la puntuación eran muy informales.

El texto escrito de los intertítulos utilizaba diversos recursos para reflejar la expresividad del lenguaje hablado. Algunas palabras se realizaban para darles énfasis. A veces las frases aparecían en la pantalla fragmentadas, para dar la idea de un discurso entrecortado. Otras veces las palabras estaban animadas y cruzaban la pantalla diagonalmente, para dar la idea de un rumor o un chisme. Esto era muy del gusto de las escuelas alemana e inglesa de finales de los años 10 y principios de los 20. Otro recurso era escribir frases con faltas de ortografía, para sugerir un acento especial o un habla inculta. Éste es el caso, por ejemplo, de las películas de Laurel y Hardy o las infantiles de "The Rascals".

La escuela rusa consideraba muy importante el orden espacial y el grafismo de los intertítulos. Utilizaban tamaños diferentes para cada palabra, o colocaban

algunas frases en un rincón de la pantalla, en vez de en el centro. Las películas de Eisenstein son famosas por dar a ciertas palabras más importantes un tratamiento especial. El caso más conocido es *El acorazado Potemkin* (1925), en que vocablos como “Guerra”, “Enemigos” u otras palabras significativas aparecen repetidamente, y cada vez más grandes para cobrar incluso más significado. El título “Hermanos!”, que aparece en dos momentos álgidos de la película (cuando los marineros se alzan en armas, y cuando la flota del ejército deja paso libre al Potemkin), tiene una tipografía diferente al resto de los títulos.

El propio Eisenstein explica: “Incluso en las películas mudas intenté ir más allá en este sentido, intercalando el título en la parte más densa de la acción, dramatizándolo con la ayuda del montaje, y variando las proporciones que tenía dentro de su marco. Recordad los títulos de las primeras escenas de Viejo y nuevo, que inciden directamente en el ritmo emocional y en la atmósfera de la película.”¹

Fíjense en que Eisenstein considera el título, además, un elemento estructural importante. No en vano, además de la función comunicativa, los intertítulos tienen también una función estructural. Críticos e historiadores consideran el montaje como el elemento estructural por excelencia del cine, pero no podemos pasar por alto que el intertítulo, puesto que representa una ruptura más visible que un simple cambio de plano, tiene incluso más peso como elemento estructural de una película.

Según su función estructural, también hay varios tipos de intertítulos. Michel Marie observa que en la primera década de este siglo, los títulos precedían a la acción, con lo que se perdía el suspense, pues el título explicaba la acción antes de que ésta sucediese. Posteriormente, y para conservar el suspense, los títulos se colocaron detrás de la escena.

Cada escuela tenía sus ideas respecto dónde colocar los intertítulos. En los Estados Unidos, Thomas Ince siempre los colocaba entre dos escenas, para separarlas. En cambio Griffith los colocaba en medio de una escena, para dividirla en dos partes.

El director sueco Carl Theodor Dreyer colocaba el intertítulo, como Griffith, en medio de la escena, pero iba incluso más lejos. Lo colocaba en el momento justo en que el actor movía los labios. El resultado es un realismo extraordinario, pues el espectador ve al actor mover los labios, entonces aparece el subtítulo, y seguidamente vuelve a ver al personaje mover los labios, como si acabara la frase. Esta técnica se manifiesta en *La pasión de Juana de Arco* (1928), película que escenifica el juicio a este personaje histórico. Los títulos son una pieza clave en esta película de increíble fuerza visual.

Los directores rusos, y en especial Eisenstein, colocaban los intertítulos entre dos escenas. El título se convertía así en una estrategia de montaje.

La particularidad de los expresionistas alemanes era integrar el título en la imagen, como en *Dr. Caligari* (1919), *Nosferatu* (1921) o *Der Lästzte Man*

(1924), en que el texto es siempre parte de la imagen, en forma de cartas, notas o carteles. Como observa Michel Marie, esta práctica permitía naturalizar el texto, contrariando el estatuto arbitrario del lenguaje.

En cambio, Eisenstein y Griffith consideraban que sus películas eran un discurso narrativo, de manera que no tenían por qué disimular el lenguaje. Al contrario: la combinación de imagen y escritura añadía riqueza a la película. Para Eisenstein, la primera función de los intertítulos era dramatizar una película que, de otra manera, se quedaría en una pura crónica de acontecimientos.

Griffith daba mucha importancia a los textos. Uno de los elementos que singularizaban a sus películas era los títulos, cargados de florituras y moralina didáctica. Los títulos decían que la guerra era amarga y absurda (escrito en cursiva por el propio Griffith), que las mujeres se daban a la reforma social para olvidar desengaños amorosos, o que “el telar del destino teje el tapiz de la muerte”. Según Gerald Mast éste era el estilo de la prosa del siglo XIX, muy familiar para el público. Pero incluso así otros directores menos artísticos no utilizaban textos tan retóricos ni tan didácticos.

En general la industria de Hollywood daba mucha importancia a los intertítulos. Entre los escritores que trabajaban para los estudios, había los que concebían las ideas originales, los que escribían los guiones finales, y otros que se dedicaban única y exclusivamente a la redacción de intertítulos.

El historiador William Van Wert opina que los directores franceses más vanguardistas rechazaban la utilización de los intertítulos a la manera más tradicional (es decir, como representación del habla). Algunos utilizaban los intertítulos como recurso lúdico (por ejemplo en *Le ballet mécanique*, de Fernand Léger, de 1924), como parodia de la literatura (en *Les mystères du château Dé*, de Man Ray, 1929), o como elemento absurdo (*Un chien andalou*, de Buñuel, de 1928).

Otros cineastas rechazaban por completo el uso de los intertítulos. El director Abel Gance escribió en un manifiesto que el cine debía expresarse únicamente a través de las imágenes, y que su meta era hacer una película sin ningún intertítulo. Algunas películas, en efecto, no tenían ningún título, como *The Old Swimmin' Hole*, de Riley, *The Last Laugh* (1924), de Murnau, o los films franceses *L'ironie du destin* (1923) y *Ménilmontant* (1926).

El grupo más intelectual de directores y críticos del período mudo consideraban el cine como un arte exclusivamente visual. Creían que cualquier intrusión de lenguaje en una película era un ataque a su integridad artística. Las obras de estos directores no utilizaban títulos, carteles, ni ningún tipo de elemento lingüístico. Para Dziga Vertov, por ejemplo, el lenguaje no era más que un paso intermedio e inevitable en el proceso de realización de una película. Primero reunía el material escrito, notas o poemas, y posteriormente lo transformaba en imágenes y en montaje. El texto escrito desaparecía totalmente.

El crítico francés Jean Epstein escribió en 1935 que el lenguaje pertenecía a un sistema de representación inferior al de las imágenes. Consideraba que el

cine debía ser no verbal. En el caso del cine mudo, creía que la profusión de intertítulos era signo de poca calidad cinematográfica.

Espero haber mostrado con esta comunicación que el lenguaje tiene un papel importante en el cine mudo. Y no sólo esto, sino que este papel despierta odios y pasiones entre los creadores. Pero, incomprensiblemente, muy poco de esto queda reflejado en las historias del cine. Los historiadores a penas mencionan el papel del lenguaje. Se habla de la semiótica de las imágenes, pero no del lenguaje. Se habla de la exportación del cine catalán, pero no se habla de cómo se traducían las películas para exportar. Se habla de la narrativa cinematográfica, pero no de lo que narraban los intertítulos. Creo que sería interesante que filólogos y historiadores se decidieran a interseccionar sus trabajos, pues la función del lenguaje en el cine me parece sin duda relevante tanto para la filología como para la propia historia del cine.

NOTA

¹ Eisenstein, *The Film form, Essays in Film Theory*.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, J. T. (1983), "Copyright and Early Theater", en FELL, J., ed. (1983), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press.
- Bowser, E. (1983), "Toward Narrative, 1907, The Mill Girl", en FELL, J., ed. (1983), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press.
- Fell, J., ed. (1983), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press.
- Eisenstein (1940), *The Film Form, Essays in Film Theory*, New York, Harcourt, Brace and World, Inc.
- (1982), *Film Essays and a Lecture*, Princeton, Princeton University Press.
- Epstein, J. (1975) *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*. Paris, Seghers.
- Jowett, G. S. (1983), "The First Motion Picture Audiences", en FELL, J., ed. (1983), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press.
- Krows, A. E. (1930), *The Talkies*. New York, Henry Holt & Co.
- Marie, M. (1977), "Intertitres et autres mentions graphiques dans le cinéma muet", *Image et son*, 316, 71.
- Mast, G. (1986), *A Short History of the Movies*, New York, Macmillan Publishing Company.
- Salt, B., "The Early Development of Film Form", en FELL, J., ed. (1983), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press.
- Van Wert, W. (1980), "Intertitles", *Sight and Sound*, 49, 2.
- Vertov, D (1980), "I Wish to Share my Experience", en Annete Michaelson, *Dziga Vertov Revisited. A Russian Filmmaker and his Legacy*, New York, Public Theater.