

De los gritos del lector público a los susurros de los intertítulos...*

*André Gandreault***

Traducción: *Alma Tafoya y Ramón Alvarado****

EL TÍTULO DEL presente texto se refiere a un proceso que se inserta en el tiempo: "De los gritos del lector público a los susurros de los intertítulos..." Efectivamente, se intentará mostrar aquí la evolución de un fenómeno, el paso de un sistema de representación a otro; o, más bien, la sustitución de uno por el otro. Al contrario de lo que mi título podría sugerir, no existió en la historia del cine, por un lado, el lector público, y por el otro, el intertítulo. El lector público y el "texto intercalado" no se excluyen uno al otro. Estos dos portavoces verbales de la narración efectivamente cohabitaron por mucho tiempo en las sesiones de exhibición de vistas animadas, uno provisto en cierto sentido de megáfono, y el otro como atenuado por una sordina. Un primer paradigma, en el cual el texto intercalado no servía más que para identificar y nombrar los *cuadros* que se sucedían uno a otro y que eran comentados por el lector público, se sustituyó por un segundo paradigma, dentro del cual el lenguaje verbal de los textos intercalados y el lenguaje narrativo del montaje terminaron por permitir que la película tuviera sentido sin tener que recurrir al "lector público". Así, los "textos

*Este texto fue escrito en el marco de los trabajos del GRAFICS (Groupe de Recherche sur l'Avènement et la Formation des Instituts Cinématographique et Scénique/Grupo de Investigación sobre la Aparición y Formación de las Instituciones Cinematográfica y Escénica) de la Universidad de Montreal, subsidiada por el Consejo de Investigaciones en Ciencias Humanas de Canadá y el Fondo FCAR de Quebec. Me gustaría agradecer a Glenda Wagner y a Églantine Monsaigneon, del GRAFIOS, por su colaboración en la investigación necesaria para este reporte. El trabajo sobre los intertítulos forma parte de una investigación sobre el inicio y el desarrollo del montaje emprendido en el marco de la Beca Killam (1997-1999), que me fue otorgada por el Conseil des Arts du Canadá.

** Departamento de Historia del Arte, Universidad de Montreal; miembro de GRAFIOS.

*** Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

intercalados" experimentaron en el transcurso de los primeros años del cine, un importante proceso de transformación, e incorporaron nuevas funciones que llegaron a minar, a lo largo de la primera década del novecientos, el terreno que pisaba el vociferante lector público, quien, a su pesar, tuvo que aprender que: si bien la palabra es de *plata*, el silencio es de *oro*...

Y sin embargo, los servicios que prestaba el lector público habrían podido interceder a su favor. ¿No era él el "guía" que permitía darle a la imagen, lo mismo que a los "textos intercalados", un sentido? ¿No era, de hecho, su voz la que servía frecuentemente para indicarle al espectador el camino a seguir en intrigas "icono-escriturarias" algunas veces laberínticas? Este *intérprete* de las imágenes animadas, que es el lector público, ¿acaso no podía transformarse en *intérprete* de lenguas extranjeras, en las comunidades culturales y lingüísticas donde las películas intentaban a veces comunicarse con los usuarios de otra lengua por medio de "textos intercalados" interpuestos?

Ciertamente, en la historia del cine muy pronto se tuvo el recurso verbal para esclarecer más directamente las imágenes que se proyectaban. Para asegurarse un mínimo de legibilidad y un máximo de profundidad, parece ser que la imagen fílmica tenía necesidad de un coadyuvante verbal, ya fuera de manera escrita mediante los textos intercalados, o de manera oral a través del lector público. A pesar de su multiplicidad fotogramática, que aventajaba en duración por decirlo así "vivida" a la placa de la linterna mágica, el cinematógrafo se fortaleció, desde los primeros años, por tomar en préstamo de esta otra "serie cultural" que es la linterna mágica, el coadyuvante verbal que es el "conferencista".¹ Tampoco tardó mucho para que tomara de los linternistas al coadyuvante escriturario: los títulos, los subtítulos y otros intertítulos. "Títulos, subtítulos e intertítulos": en efecto, existe una diferencia de matiz, de ahí la utilización que doy a la expresión más neutra de "textos intercalados" desde el inicio de la presente reflexión. Una de las hipótesis que aquí desarrollaré servirá justamente para demostrar que los primeros textos intercalados en el cine son, primero y antes que

¹ Para una definición de la "serie cultural", remito a mi exposición en el coloquio en Cerisy, "George Méliés et le second siècle du cinéma" (agosto de 1996). Véase André Gaudreault, "Les vues cinématographiques selon George Méliés, ou: comment Mitry et Sadoul, avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)", que aparece a fines de 1997, bajo la dirección de Jacques Malthéte y Michel Marie en Presses de la Sorbone Nouvelle, París.

nada, *títulos* (digamos, para ubicarnos rápidamente, hasta 1902). Enseguida, vienen los *subtítulos* (entre 1902 y 1908), después los *intertítulos* (a partir, digamos, de 1908). Por lo demás, el lector público se lleva bien con los *títulos* y los *subtítulos*. Estas dos formas están efectivamente en concordancia con la función que se les atribuyó. No es sino hasta el empleo de los *intertítulos* que el lector público se confronta a una competencia en su propio terreno narrativo y, a veces en el actorial, se involucra en una lucha hasta las últimas consecuencias entre este *narrador exógeno* a la cinta-imagen que es el lector público y el *narrador endógeno* que transpira en los *intertítulos*. Una lucha que terminará, como ya sabemos, con la expulsión del lector público de las salas de proyección.

Títulos, subtítulos e intertítulos: primeramente, los títulos

No se sabe muy bien cuándo exactamente hicieron su aparición los primeros "textos intercalados" integrados en la cinta-imagen. Comúnmente se cita el caso de *Únele Tom's Cabin* (Edison, 1903), que fue la primera película a la que se le adjudicaron (sin embargo, más tarde veremos que ésta es una reputación un tanto usurpada). Como quiera que sea, los textos intercalados e integrados en la cinta fílmica han sido precedidos, desde prácticamente los comienzos de la cinematografía, por numerosos textos que se proyectaban en la pantalla, entre dos vistas, por medio de una linterna de proyección secundaria. *Entre dos vistas*, he dicho bien. Es así entonces que, los textos intercalados servían normalmente para *identificar* y anunciar el contenido de la vista que pronto iba a ser proyectada sobre la pantalla. Lo que contenía este cartón era el *título*, el rotulado, de la vista subsecuente, a veces adicionada con algunas indicaciones suplementarias. Es en todo caso lo que se comprende del fenómeno si uno se remite a este respecto a un catálogo de 1901 de la Warwick:

Es útil tener diapositivas que incluyan los *announcements* (hechos por nosotros) con una *breve descripción* de la siguiente película que será proyectada y lanzar estos anuncios sobre la pantalla mientras se coloca la siguiente película para su exhibición. Hasta ahora, para hacer esto, ha sido necesario disponer de una linterna adicional (...) ²

² *The Warwick Trading Co., Film Catalogue, 1901, p. 10* (Subrayado mío).

En la Warwick, el contenido de los textos intercalados estaba potencialmente constituido por dos tipos de información. Primero los "anuncios": aquí se trata, desde luego, de anunciar el *título* de la película. De donde proviene la idea de que estos textos intercalados no deben ser considerados como intertítulos en un sentido propio. Pues son, propiamente dicho, *títulos*, que *preceden* uno a uno la vista que ayudan a identificar. No mantienen relación más que con la vista que sigue, y en principio no tienen nada que ver con la imagen que les precede. Se trata también, en el texto citado de una "breve descripción". Es muy difícil inferir lo que esto quiere decir, ya que dado que esos textos intercalados estaban inscritos en un soporte no fílmico, independientes totalmente de la misma película, parece ser que no se conservaron. Es pues casi imposible documentarse acerca de ellos, mas que utilizando fuentes totalmente indirectas y secundarias (como la información que se puede obtener de los catálogos de la época).

Recordemos aquí el contexto de la producción y de la explotación de los primeros años de la cinematografía. A comienzos del siglo XX, la inmensa mayoría de las películas son unipuntuales -en un sólo plano. Además tienen una duración muy limitada: entre uno y tres minutos. Lo que los "fabricantes de vistas animadas" pusieron en el mercado en esa época son asuntos breves, unipuntuales, relativamente fragmentados, y muy cortos. Estas vistas tienen cada una un título singular que, por supuesto, no está necesariamente destinado a ser proyectado. Los "nombres" que se les da a las películas sirven, primero y antes que nada, para distinguirlas unas de otras, para elaborar la lista de vistas disponibles, y para facilitar los intercambios entre los fabricantes por un lado, que toman las imágenes y pretenden venderlas, y por el otro, sus clientes potenciales. La sesión cinematográfica está bajo la responsabilidad de otro participante: "el exhibidor de imágenes animadas". Es él quien se encarga de escoger las películas que presenta y las organiza también, en el orden que él quiera, en un programa enteramente a su gusto. Cuando el propio exhibidor no elabora él mismo sus propios textos intercalados (lo que se hace comúnmente en esa época), es él quien decide, o no, comprarle al fabricante los que éste pone a la venta. Como muchas veces se ha señalado en estos últimos tiempos, el montaje, en la acepción débil de la palabra, es una de las pocas cosas atribuidas enteramente al "exhibidor".

Estas dos formas de expresión heterogéneas que son las *imágenes en movimiento* y las *indicaciones escritas* eran, pues, al principio proyectadas sobre la pantalla, alternativamente, por dos linternas diferentes (una linterna fija, para proyectar los cartones, y una linterna dotada de un movimiento

cinematográfico, para pasar las vistas animadas). Esta simple pero estricta figura de la alternancia A-B-A-B..., "linterna 1 para las imágenes en movimiento/ linterna 2 para los cartones/ linterna 1 para las imágenes en movimiento" y así sucesivamente, o si se prefiere, la estructura "un plano³/ un título/ un plano/ un título", etc., esta figura simple de la alternancia, como dije, necesariamente evoca, al menos para los observadores *aposteriori* que somos nosotros, la idea de montaje. Esta estructura de la alternancia sistemática ha estado presente de esta manera desde los primeros años del cinematógrafo, al menos en las sesiones organizadas por aquellos que escogían proyectar alternativamente títulos e imágenes.

Es importante subrayar que esta misma estructura de alternancia sistemática constituye además el *locus classicus* del periodo inmediatamente subsecuente, durante el cual la película pluripuntual -compuesta de varios planos-conocería un sólido crecimiento, alrededor de 1901-1904. Pensemos particularmente en las numerosas *Pasiones* de Cristo (sobre las que volveremos más tarde), que conjugan títulos y vistas, de modo mecánicamente alternado. Sin embargo, ahí se trata de un nuevo caso de figura ya que las vistas así reunidas en una y otra parte de los títulos, además de ser solidarias a la cinta fílmica, son vistas que forman parte de un conjunto mayor dentro del cual se integran, la película pluripuntual.

Títulos, subtítulos e intertítulos: en segundo lugar, los subtítulos

Según este mismo principio de orden que es la alternancia, en toda su simplicidad y todo su rigor, se organizan invariablemente los diferentes elementos del rodaje del supuesto prototipo que sería *Únele Tom's Cabin*: alternancia sistemática "plano fílmico/ cartón de intertítulos". Digo "inter títulos" pero debería hablar de "sub-títulos". En efecto, la iniciativa que nos ha llevado a contar con más de una docena de textos intercalados en esta película de 1903, no se atribuye realmente a una voluntad de insertar, *entre* dos planos (o dos escenas), un *inténitxAo* que sirviera de unión *entre* (es el sentido de "Ínter") las unidades de filmación; sino sobretodo y más que nada a la preten-

³ Utilizo aquí la palabra "plano" de manera un poco abusiva. Se trata sobre todo de "imágenes" o "cuadros" más que de "planos". Debo señalar que Karine Martínez, del GRAFICS, prepara actualmente, en la Universidad de Montreal una tesis de maestría sobre la utilización de las palabras "imagen", "cuadro", "escena" y "película" en la época de los comienzos del cine.

ción de identificar la acción del plano subsiguiente para el espectador. Como se verá más adelante, la mayoría de estos subtítulos *{pero no todos}*, funcionan además, particularmente en su mismo rotulado como títulos (véase cuadro 1).

El texto intercalado en *Úncle Tom's Cabin* es pues de alguna manera del mismo orden que el del periodo precedente: se trata precisamente de un título, sólo que este título, en este caso, forma parte de la película. En calidad de título, "*Úncle Tom's Cabin, or Slavery Days*" es el título principal de una película pluripuntual compuesta por unas quince vistas relativamente autónomas. Cada una de estas vistas tiene también un título, un *título secundario* relacionado al título principal o, para ser más preciso, un *subtítulo*. Los *subtítulos* de este segundo periodo funcionarían entonces, como lo indiqué anteriormente, como los *títulos* de un periodo precedente, con la diferencia esencial que ellos identifican elementos (las vistas, las escenas) de un conjunto integrador (la película pluripuntual) y no un conjunto indiferenciado de imágenes unipuntuales —en un sólo plano— relativamente dispersas.

El análisis del rotulado de los textos intercalados de *Úncle Tom's Cabin* sucita dos observaciones relativamente importantes. Primero, una observación de orden tipográfico: si uno se fia del empleo de las mayúsculas (en los textos intercalados integrados en la cinta-imagen y, a la vez, en esos anuncios que incluye el catálogo), se percibe fácilmente que los subtítulos de esta película fueron pensados efectivamente como *títulos* (ejemplo: "Eliza Pleads With Tom to Run Away", en donde las mayúsculas funcionan como "marcadores" de título). Segunda observación: un buen número de estos subtítulos no están compuestos morfológicamente como títulos y presentan una frase completa con un verbo en presente del indicativo (sucede así con los textos intercalados tomados de la película misma -columna izquierda del cuadro 1-, los números [1], [2], [10], [12] y [13]). A lo largo de mi investigación, tuve la intuición que los textos intercalados de este tipo debían ser infaliblemente de la misma naturaleza que los textos intercalados independientes, que aún no estaban integrados a la cinta, y que combinaban "anuncios" y "breves descripciones", como se ha visto más arriba. En consecuencia noté la presencia en el texto del catálogo Edison acerca de *Úncle Tom*, de una coincidencia que parece corroborar esta intuición: "En esta película partimos del viejo método de desvanecer una escena en otra insertando anuncios con breves descripciones en orden de aparición".⁴

⁴ *Edison Films*, octubre de 1903, Supplement (subrayado mío). Véase la reproducción de este extracto del catálogo en el cuadro 2.

| PELÍCULA | CATÁLOGO |
|---|--|
| Título principal: <i>Uncle Tom's Cabin, or Salvery days</i> | Título principal: <i>Uncle Tom's Cabin</i> |
| [1] Eliza Pleads With Tom to Run Away | 1 st Eliza Pleads With Uncle Tom to Run Away |
| [2] Phineas Outwits the Slave Traders | 2 ^d Tavern. Phineas Outwits the Slave Traders |
| [3] The Escape of Eliza | 3 ^d Eliza Escapes Across River on Floating Ice |
| [4] Reunion of Eliza and George Harris | 4 th Rocky Pass. Reunion of Eliza and Geo. Harris. |
| [5] Race Between the Robt. E. Lee and Natchez | 5 th The Rescue of Eva |
| [6] Rescue of Eva | 6 th Steamboat Race Between the Robt. E. Lee and Natchez. |
| [7] The Welcome Home to St. Clair, Eva Aunt Ophelia and Uncle Tom | 7 th Welcome home to St. Clair, Eva and Tom |
| [8] Tom and Eva in the Garden | 8 th Eva and Tom in the Garden |
| [9] Death of Eva | 9 th Death of Eva |
| [10] St. Clair Defends Uncle Tom | 10 th Bar-room. St. Clare Defends Uncle Tom |
| [11] Auction Sale of St. Clair's Slaves | 11 th The Auction of St. Clare's Slaves. |
| [12] Tom Refuses to Flog Emaline | 12 th Cotton Picking. Tom Refuses to Flog Emaline |
| [13] Marks Avenges Deaths of St. Clair and Uncle Tom | 13 th Marks Avenges the Death of St. Clare and Uncle Tom. |
| [14] Cuadro. Death of Tom | Nil |

Cuadro 1

Los "subtítulos" de *Úncle Tom's Cabin*.

A la izquierda, los textos *intercalados*, según el orden de aparición en la película (Washington, Library of Congress, Paperprint Collection). Ala derecha, la supuesta lista de los subtítulos, reproducida del *Catálogo Edison Films*, October, 1903 Supplement (véase la reproducción de este extracto del catálogo, Cuadro 2). Me resulta imposible identificar por el momento las razones de la disparidad entre estas dos listas. La diferencia principal entre ellas sigue siendo la desaparición, en los textos intercalados de la película, de la identificación de los lugares, o de la situación, en las cuales se desarrolla la acción (en [2], [4], [10] y [12]).

● **New Edison Films.**

UNCLE TOM'S CABIN.

Prologue. Scene takes place on a plantation about ten miles from the Ohio River, Kentucky. George Shelby, owner of the plantation and a large number of slaves, owing to business difficulties, is forced to sell some of his slaves to a trader named Haley. Among Shelby's slaves is a faithful old negro called Únele Tom, to whom Haley takes a fancy, thinking he can get a large purse for him at auction in the New Orleans market. After a great deal of persuasion Haley induces Shelby to part with him. The following scenes are then shown:

- 1st. Eliza Pleads With Únele Tom to Run Away.
- 2d. Tavern. Phineas Outwits the Slave Traders.
- 3d. Eliza Escapes Across the River on Floating Ice.
- 4th. Rocky Pass. Reunion of Eliza and Geo. Harris.
- 5th. The Rescue of Eva.
- 6th. Steamboat Race Between the Robt. E. Lee and Natchez.
- 7th. Welcome home of St. Clare, Eva and Tom.
- 8th. Eva and Tom in the Garden.
- 9th. Death of Eva.
- 10th. Bar-room. St. Clare Defends Únele Tom.
- 11th. The Auction of St. Clare's Slaves.
- 12th. Cotton Picking. Tom Refuses to Flog Emaline.
- 13th. Marks Avenges the Death of St. Clare and Únele Tom.
- 14th. Death of Únele Tom. Tableau.

The photographic and dramatic qualities of our latest moving picture production, Únele Tom's Cabin, are excellent. We offer this film as one of our best creations and one that will prove a great headline attraction. The popularity of the book and play of the same title is a positive guarantee of its success. The story has been carefully studied and every scene posed in accordance with the famous author's version.

In this film we have made a departure from the old method of dissolving one scene into another by inserting announcements with brief descriptions as they appear in succession.

Sold in one length only,

Code word *Utropical*. Length 1,100 feet. Class A. \$165-00.

Cuadro 2

Extracto del catálogo *Edison Films*, october 1903, Supplement, p. 5-

[Transcripción tipográfica]

El catálogo Edison retoma *precisamente* la nomenclatura "*announcements*" y "*brief-descriptiori*" que habíamos subrayado anteriormente, en el caso de la Warwick, como si se tratara de términos estandarizados de la época.

La práctica de integrar subtítulos directamente en la cinta-imagen puede ser que se remonte realmente a 1903 en lo que concierne a los Estados Unidos, con *Únele Toms's Cabin*; sin embargo, se pueden encontrar ejemplos más antiguos en Inglaterra y en Francia. En el caso de Inglaterra, podemos citar la película *Dorothy's Dream*, de Smith, en la cual se encuentra una descripción, bajo el título *Mother Goose Nursery Rhymes'* en el catálogo Edison de febrero 1903 (mientras que *Únele Torn's Cabin* fue registrada en Copyright en julio de 1903).

Por otro lado, en lo que se refiere a los subtítulos integrados directamente en la cinta, existe un buen número de ejemplos franceses que se anticipan a *Únele Torn's Cabin*. Es éste el caso particular de *Mi Baba et les quarante voleurs*, una película que fue distribuida comercialmente en el mercado por Pathé en la primavera de 1902.⁶ Se trata entonces una anticipación de un año, que no es poco -estaremos de acuerdo- en este periodo de la historia del cine. La película en cuestión cuenta con siete planos,⁷ cada uno de ellos es precedido por un subtítulo. En el plano morfológico, observamos que la gran parte de estos textos son, literalmente, *títulos*, como tales (véase cuadro 3). Nótese el subtítulo no. 1, que es realmente un subtítulo, pero que retoma una línea del diálogo; el no. 3, que retoma aparentemente un pensamiento del personaje principal; el no. 4 que es, en forma excepcional, el único que está formado por una frase descriptiva completa.

⁶ Edison Films, febrero de 1903. Charles Musser es quien establece este vínculo entre *Mother Goose Nursery Rhymes* y *Dorothy's Dre/im*. Véase Charles Musser, *The Emergente of Cinema. The American Screen to 1907*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1990.

⁶ Para una descripción completa de esta película, véase André Gaudreault (comp.), *Pathé 1900. Fragments d'une filwographie analytique du cinema des premiers temps*, París/Quebec, Presses de la Sorbonne Nouvelle / Presses de l'Université Laval, 1993, p. 76-85- Habría probablemente un número suficientemente grande de otros especímenes que una asidua investigación podría muy fácilmente identificar, especialmente en *Pathé*. Es el caso, por ejemplo, de *Les Victimes de l'akoolisme* (1902), que fue producida antes de *Únele Torn's Cabin* y que consta de intertítulos. Véase la descripción detallada de esta película, *ibicL*, p. 231-239.

⁷ Sin embargo, hay que señalar que el catálogo Pathé indica que la película cuenta con doce cuadros. Como la copia de la que pude disponer parece estar casi completa, el desglose en cuadros muestra probablemente una división "virtual", posiblemente en función de los cambios en la acción más que del cambio de plano.

Título principal:

Ali Baba et les quarante voleurs

- 1) Sésame ouvre-toi!
- 2) Le trésor des voleurs
- 3) Enfin riche
- 4) Cassim est surpris et exécuté
- 5) Brigand découvert par la servante
- 6) Le faux marchand d'huile
- 7) Triomphe d'Ali Baba- apoteosis

Cuadro 3

Los "subtítulos" *de Ali Baba et les quarante voleurs*,
transcritos de una copia de la película (Londres, National Film Archive).
(La numeración es mía.)

Estos subtítulos tienen como función "anunciar" la vista subsiguiente. Además, hacen eco al modo como se presentan las vistas pluripuntuales en los catálogos de la época, ya sea que estas vistas incluyan o no textos intercalados. De esta manera, para tomar un ejemplo ya conocido, la descripción de *Voyage dans la lune* de Méliés (1902) —véase cuadro 4—, una película que a pesar de estar privada de todo texto intercalado, se encuentra, sin embargo, dividida en treinta cuadros (a pesar de un número de planos mucho más reducido), de los cuales cada uno presenta un título. Si el filme de Méliés no consta de ningún texto intercalado, es probablemente porque, al contrario de *Únele Tom's Cabin*, como intenté mostrarlo en otro lado,⁸ no es un "agregado" de escenas distintas y autónomas, sino un conjunto de planos que se siguen y que están relativamente interconectados. Méliés tenía, habrá que suponerlo, poca inclinación hacia los textos intercalados, que no están sino excepcionalmente y muy escasamente, presentes en su obra.

⁸ Cf. André Gaudieault, "'Théâtralité' et 'narrativité' dans Poœuvre de Georges Méliés", *Méliés et la naissance du spectacle cinématographique*, bajo la dirección de M. Mathéte-Méliés, París, Klincksieck, 1984, pp. 199-219.

39SHÍ11 A Trip to the Moon.....845 \$130.00

Ten extraordinary and fantastical cinematograph series in thirty pictures. Duration of exhibit sixteen minutes.

SCENES.

- | | |
|---|---|
| 1 The Scientific Congress at the Astronomic Club. | 14 40 Degrees Below Zero. Descending a Lunar Cráter. |
| 2 Planning the Trip. Appointing the Explorers and Servants. Parewell. | 15 In the interior of the Moon. The Glant Mushroom Grotto. |
| 3 The Workshops: Constructing the Projectile. | 16 Encounter wllh the Selenites. Homeric Fight. |
| 4 The Poundries. The Chimuey-stacks. The Casting of the Monster Gun, | 17 Prisoners !! |
| 5 The Astronomers Enter the Shell. | 18 The kingdom of the Moon. The Selenite Army. |
| 6 Loading the Gun. | 19 The Flighth. |
| 7 The Monster Gun. March Past the Gunners. Fire !!! Saluting the Flag. | 20 Wild Pursult. |
| 8 The Flight Through Space. Approaching the Moon. | 21 The Astronomers find the Shell again. Departure from the Moon |
| 9 Lauded Right in the Eye !!! | 22 Vertical Drop into Space. |
| 10 Flighth of the Shell into the Moon. Appearauce of the Earth from the Monn. | 23 Splashing into the Open Sea. |
| 11 The Plain of Craters, Volcanic Eruption. | 24 At the Bottom of the Ocean. |
| 12 The Dream (the Bolles, the Great Bear, Phoebus, the Twin Stars, Saturn). | 25 The Rescue. Return to Port. |
| 13 The Snow Storm. | 26 Great Fete. Triumphal March Past. |
| | 27 Crowing and Decorating the Héroes of the trip. |
| | 28 Procession of Marines and the Fire Brigade. |
| | 29 Inauguration of the Commemorative Statue by the Mayor and Council. |
| | 30 Public Rejoicings. |

Cuadro 4

Extracto de *Complete Catalogue of Genuine and Original Star Films* (s.f.), p. 25. Nótese la marca de título que representa el empleo de mayúsculas, al igual que la división en treinta cuadros que revela una división "virtual", ya que la película incluye, a lo sumo, una veintena de planos. [Transcripción tipográfica]

Otro caso importante de división textual "un título/una vista", las famosas *Pasiones*, por supuesto, que mencioné anteriormente y de donde el ejemplo canónico es probablemente la película Pathé intitulada *La Vie et la Passion de Jésus-Christ*, en donde la producción se ha escalonado de 1902 a 1905 (véase cuadro 5). Esta vez, en principio la descripción del catálogo corresponde rigurosamente al desglose plano por plano. Por otro lado, semejante descripción es un buen ejemplo de jerarquización entre el título principal para la vista en su conjunto (*La Vie et la Passion...*) y los subtítulos, para los "cuadros", los cuales corresponden, cada uno de ellos, a un "plano" (*L'Annonciation, L'Etoile mystérieuse*, etc.) Este "tema" presenta un caso interesante en la medida en que se trata de uno de los raros casos en que, en el catálogo de una película, se menciona explícitamente que cada uno de sus cuadros se venden por separado:

Aunque todas estas escenas se venden separadamente, creemos nuestra obligación ayudar a nuestros clientes en su elección, indicándoles con 2 series de 20 y 12 cuadros, las escenas medianamente indispensables para representar este drama sagrado.⁵

En las películas pluripuntuales del género, la alternancia sistemática "un título /una vista" parece, pues, haber sido regla absoluta. Como era factible venderlas de manera aislada, cada una de las vistas debía necesariamente estar provista de un título. En efecto, el catálogo Pathé de 1904 es muy claro a este respecto. De ahí este "aviso muy importante", que precede a la lista de vistas que se ponen en venta:

Todas nuestras *escenas están* provistas, primero, de un fragmento de cinta, aproximadamente de 1.50 mts. Incluyendo el título del *tema* y nuestra marca de fábrica al lado. Este procedimiento, primero, nos pone a salvo de los falsificadores, y además tiene la ventaja para nuestros clientes de simplificar su material al evitarles una segunda linterna para proyectar los títulos fijos.¹⁰

Se trataba de conservar, para la edición de la cinta que reúne al conjunto de los cuadros, cada título de las vistas tomadas individualmente para obtener

⁹ *Catalogue films et cinématographes Pathé*, agosto de 1904, p. 134.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12. Subrayado mío.

una cinta que presentara un caso de alternancia sistemática "un título / una vista" y fue realmente lo que hicieron, en Pathé, para *La Vie et la Passion de Jésus-Christ*. De donde se concluye lo siguiente: no es privativo de las películas el que estén dotadas de algún título; en algunos casos, cada una de las *escenas*, podrían en la práctica estar dotadas de un título, *cada una de las vistas, cada uno de los planos*.

Títulos, subtítulos e intertítulos: en tercer lugar, los intertítulos

El periodo en observación es un periodo esencial en lo que se refiere al paso de la uní- a la pluripuntualidad, un paso que no se hizo con gran rapidez. Ciertamente, pasó bastante tiempo antes de que pudiera desecharse esta concepción de la película como "agregado" de planos autónomos o, más bien, de *vistas* autónomas. Y el intertítulo, en el sentido estricto de la palabra, no fue posible, a mi parecer, sino hasta que el mundo de la cinematografía pasó, justamente, de la noción de "vista" a la de "plano", y dejó el camino libre a una concepción de la película ya no como agregado de *vistas* autónomas, sino como un conjunto unido por *planos* que se comunican entre sí, y que por lo tanto, ya fue posible añadir, aquí y allá, entre dos *planos*, "insertos escriturarios" a modo de enlaces; es decir, "insertos escriturarios" que tenían disposiciones particulares en la relación con su entorno. "Insertos escriturarios", que también establecían vínculos, vínculos *étrelo* que viene *antes* de la intervención escrituraria y lo que viene *después*. Dicho de otra manera, el "inserto escriturario" no sirvió únicamente para la comunicación axial con el espectador, sino que sirvió igualmente para la *comunicación*, lateral, entre los planos.

Los textos intercalados en los comienzos, ya sean los *títulos* o los *subtítulos*, no tienen nada que ver con el rostro de Jano. Obviamente, ayudan en la comunicación axial con el espectador; sin embargo, sobre el plano lateral, no miran más que en una sola dirección, o sea hacia el plano siguiente, y no favorecen para nada la comunicación *entre* los planos. Efectivamente, no son /«¿«títulos dignos de este nombre. Los /'«¿«títulos, en el verdadero sentido del término, son aquellos textos intercalados que sirven en cierta medida para asegurar una verdadera comunicación con los planos en los que se insertan (tanto el que precede como el que le sigue). Esto comenzará a notarse a lo largo del periodo que va de 1908 a 1915- Cada vez serán más funcionales y terminarán por causarle un daño enorme a esta figura esencial del cine de

FILMS ET CINEMATOGRAPHES PATHE

| CODE télégraphique | N° | TITRE DES SUJETS | LONG | PRIX |
|-----------------------|------|--|------|------|
| <i>Chevalier</i> | 1027 | <p>Pèlerinage à Lourdes</p> <p>Arrivée et transport des malades. —Sortie de la Basilique. —Procession des miraculés. —Procession du T.S. Sacrement. —Procession du Jubilé.</p> <p>La Vie et la Passion de Jésus-Christ <i>(Recommandé).</i></p> <p>Les exploitants n'ignorent pas la portée qu'a ce genre de spectacle sur les foules. C'est un programme toujours nouveau qui a l'avantage de toucher même les plus profanes.</p> <p>La série que nous présentons aujourd'hui et qui ne comporte pas moins de 32 tableaux, se recommande par les soins que nous avons apportés à la mise en scène appuyée sur des documents absolument authentiques.</p> <p><i>Pour les explications demander le supplément spécial illustré</i></p>  <p>NOMENCLATURE DES TABLEAUX.</p> | 90 | 180 |
| <i>Amyle</i> | 871 | 1er L'Annonciation | 15 | 30 |
| <i>Année</i> | 945 | 2e L'Etoile mystérieuse | 40 | 80 |
| <i>Magé</i> | 851 | 3e L'Adoration des Mages | 20 | 40 |
| <i>Madone</i> | 852 | 4e La fuite en Egypte | 25 | 50 |

FILMS ET CINEMATOGRAPHES PATHE

| CODE télégraphique | Nº | TITRE DES SUJETS | LONG | PRIX |
|---|-----|---|------|------|
| <i>Animé</i> | 939 | 5e Jésus parmi les Docteurs | 20 | 40 |
| <i>Ana</i> | 872 | 6e La Sainte Famille | 20 | 40 |
| <i>Annelé</i> | 946 | 7e Les Noces de Cana | 25 | 50 |
| <i>Anis</i> | 940 | 8e Jésus et la Samaritaine | 25 | 50 |
| <i>Annexe</i> | 947 | 9e La Pêche miraculeuse | | |
| <i>Annibal</i> | 948 | 10 La Multiplication des pains | 30 | 60 |
| <i>Annoncer</i> | 949 | 11e Jésus marchant sur les eaux | | |
| <i>Annoter</i> | 950 | 12e La transfiguration de Jésus-Christ | | |
| <i>Magique</i> | 854 | 13 La résurrection de Lazare | | |
|  | | | | |
| <i>Maintien</i> | 855 | 14e L'Entrée à Jérusalem | 20 | 40 |
| <i>Magot</i> | 853 | 15e Jésus chassant les vendeurs du Temple | 20 | 40 |
| <i>Main</i> | 856 | 16e La Cène | 25 | 50 |
| <i>Mont</i> | 857 | 17e Jésus au Jardin des Oliviers | 25 | 50 |
| <i>Mauvais</i> | 858 | 18e Le Baiser de Judas. -L'Arrestation | 20 | 40 |
| <i>Maitre</i> | 859 | 19e Jésus devant Pilate | 30 | 60 |
| <i>Macérer</i> | 860 | 20e La Flagellation | 15 | 30 |
| <i>Annuité</i> | 952 | 21e Le Couronnement d'épines | 15 | 30 |
| <i>Anneau</i> | 944 | 22e Jésus est Présenté au peuple | 35 | 70 |

Cuadro 5

Extracto de *Catalogue films et cinématographes Pathé*, agosto de 1904,
pp. 132-133. [Transcripción tipográfica.]

los primeros años, el lector público, que conviene ponerlo en la mira en este momento de nuestra reflexión.

Entre 1908 y 1915, el mundo de la cinematografía está en efervescencia. Cuando se leen los periódicos corporativos de la época, que uno rastrea con muchísima persistencia, se perciben cuáles podrían ser las "fórmulas que dominaron" en el cine. Desde luego, esta "búsqueda" incidió, en buena parte, en el lenguaje cinematográfico y en su transformación. Uno de los problemas evocados continuamente en la época se refiere a la legibilidad de este lenguaje o, de manera más precisa, a la comprensión de las películas mismas. En los periódicos de estas empresas se lamentan justamente de el hecho de que las películas no siempre son completamente comprensibles. Es el caso de este exhibidor estadounidense de vistas animadas que favorece la proliferación de los textos intercalados, en perjuicio del lector público:

Creo que la mitad del tiempo ni el mismo manager del teatro comprende la película tal como está proyectada en la pantalla. Si un fabricante de películas quisiera hacer que cada uno de los temas de la misma se explicara por sí solo al pasar por la máquina, con seguridad haría un gran negocio. Y si en vez de tener algunas palabras explicativas cada 100 pies, como lo hace la mayoría, tuvieran estas explicaciones cada 20 o 30 pies (o en el punto dentro de la película en donde una explicación fuera necesaria), el manager del teatro no tendría que recurrir así al lector público."

En lo que se refiere a la extensión, el discurso fílmico debía recurrir necesariamente al apoyo de algún coadyuvante verbal capaz de injertar una *narración* en las imágenes y que fuera antes que nada resueltamente *demonstrativa*. Se dice que una imagen vale mil palabras. Sí, ¿pero a qué palabra entre mil debe privilegiar el lector cuando ve una imagen apareciendo después de otra y antes de tal o cual otra? Es ésta la pregunta clave. No se sabe exactamente a quién se debe preferir al lector público o al intertítulo, para indicar al espectador qué sentido darle a las imágenes. Desde luego, existían buenas razones para desconfiar del uso de los intertítulos, donde la misma escrituralidad podía parecer sospechosa a más de un "defensor" de la imagen animada:

¹¹ *MovingPicture WorU*, 22 de febrero de 1908, p. 143.

El Cine [...] no tiene, hasta el momento, el don de la palabra. Para remediar esta imperfección lo mejor posible, utilizamos los títulos y los subtítulos. Sin embargo no deben ser muchos. Su abuso transformaría rápidamente el Cine en un párrafo de novela proyectada o en un suceso periodístico. Muy pronto volverían insoportable y fastidiosa una vista magnífica.¹²

Tales afirmaciones, que se escucharon a lo largo de todo el periodo del "mudo", casi no sorprenden. Lo que parece más sorprendente es lo siguiente:

Sin embargo, es necesario que un espectáculo se entienda, si se quiere que lo aprecien en su justo valor, que de él permanezca una marca indeleble en el espíritu de los espectadores. El conferencista, según yo, termina de un solo golpe con todas estas lagunas.

Este empujón al lector público, que tan tardíamente da en 1911 el director del semanario francés *Le Courier cinématographique*, Ch. Le Fraper, muestra cuan pocas cosas sabemos actualmente sobre la historia del debate de los intertítulos contra el lector público, pero a partir de ahora la interrogante queda claramente formulada. Se trata, por lo tanto, de un problema crucial en relación al sistema de representación que está en juego: aquél que supone que la película "muda" salpicada de intertítulos es, en efecto, completamente contraria al otro que sostiene que la misma película debe estar acompañada de explicaciones, mímicas y chistes hechos en directo por el lector público.

La oposición entre estos dos sistemas de representación me parece esencial en cuanto que éstos suponen, de manera explícita, dos tipos divergentes de recepción. El lector público se dirige a un *auditorio*, y lo que su vociferación instaura, induce e infiere, es definitivamente un *espacio público*. Cuando se grita es por que uno se encuentra alejado de los tímpanos de la persona a la que se dirige. El espacio público inducido por la presentación del lector público es un espacio *común*, podría decirse un espacio "conferencial". Sin embargo, el *espacio público* es, en general, el espacio inducido por esta otra figura esencial del cine de los primeros años que es el plano de conjunto. Por el contrario, lo que instauran, inducen e infieren los susurros de los intertítulos es un *espacio* definitivamente *privado*, un *espacio íntimo* de aislamiento, que ya no se dirige a la multitud, sino a *un* espectador singular,

²Ch. Le Fraper, *Le Courier cinématographique*, n. 11, París, 23 de septiembre de 1911.

individual y personal, aislado en la intimidad de la sala oscura. Además, el *espacio íntimo* es, en general, el espacio inducido por el primer plano, esta figura esencial del cine institucional, que comienza a jugar un papel clave en la expresión cinematográfica justamente en el momento del retiro del espectador público; y ésto no fue por azar. ¿Por qué vociferarle a alguien que está, en el plano simbólico, tan cercano a la pantalla que uno diría que se va a *proyectar* hacia ella, que va ser hacer "*introyectado*"¹³ por ésta? No se grita a la persona que se inmiscuye en nuestro espacio íntimo, se le murmura, se le susurra al oído las palabras que uno quiere transmitirle, como en un *pri-mer plano sonoro* que es de la misma naturaleza que el *primer plano visual* que fue necesario hacer sobre un cartón negro con letras blancas para obtener los intertítulos. Una vez hecha esta oposición, no hay necesidad, así lo creo, de insistir demasiado para indicar cuál de estos dos *sistemas de interpelación* favorece a uno o al otro de los regímenes de recepción fílmica que pro-pusimos llamar Tom Gunning y yo, para el cine de los primeros años, la *confrontación exhibicionista* y, para el cine institucional, la *absorción diegética*..."

¹³ El diccionario *Le Petit Robert* da el significado siguiente a "introjection": "proceso inconsciente en el cual la imagen de una persona es incorporada en el ego y en el superego".

¹⁴ André Gaudreault y Tom Gunning, "Le cinema des premiers temps: ¿un défi a l'histoire du cinema?", *Histoire du cinema. Nouvelles approches*, bajo la dirección de Jaques Aumont, André Gaudreault y Michel Marie, París, Publicaciones de la Sorbona, 1989, p. 46-63.