

La palabra escrita en el cine¹

Victor O. Freeburg^{*}

Traducción de Ignacio Albornoz^{**}

La naturaleza aborrece del cruce de especies y no tolera ni la reproducción ni la perpetuación de animales híbridos. En el arte, la historia del gusto estético da muestras de igual aversión. El arte híbrido no es puro y no puede por ello perdurar como tal. Algunos griegos, por ejemplo, quisieron experimentar el cruce de artes pintando la tez de sus estatuas, pero el resultado fundamentalmente híbrido –a medio camino entre pintura y escultura– no tenía cómo prosperar y la historia lo recuerda apenas como un tropiezo de relativo interés. Las grandes obras maestras de la escultura, como las de cualquier otro arte, representan el desarrollo de aquel arte en su forma más pura. El cine, como forma artística, consiste en una composición de movimientos a través de imágenes. Al no ser ni imagen ni movimiento, la palabra escrita parece, pues, no tener cabida en él. Hasta hoy, sin embargo, ningún cineasta ha tenido las agallas o la genialidad de dirigir una película artísticamente satisfactoria sin tener que recurrir a ella, independientemente de la duración. De hecho, suele haber tal cantidad de palabras en las películas que vemos que un tercio o incluso la mitad del tiempo nos la pasamos leyéndolas, y solo el tiempo que nos queda podemos dedicarlo a la apreciación de las imágenes. Y tan dividida está nuestra atención que ni unas ni otras nos impresionan.

Sin embargo, no habremos de ser tan radicales como para decir que la palabra escrita no ha de ser admitida jamás en el cine. En primer lugar, convendría aclarar que la

¹ El presente texto proviene del libro *The Art of Photoplay Making* (Nueva York: The Macmillan Company), publicado en 1918, y hoy en dominio público. El extracto aquí presentado corresponde al capítulo IX del libro, “Words on the Screen”. Para esta traducción he trabajado sobre la versión digitalizada (vía escáner) que almacena la biblioteca virtual *Internet Archive* (<https://archive.org/details/artphotoplaymako1freegoog/mode/2up>). La reciente traducción francesa, dirigida por Marion Polirsztok, sirvió también de apoyo. Véase FREEBURG, Victor O. *L'Art de faire des films*, traducción y edición crítica de Marion Polirsztok. Paris: Editions Classiques Garnier, 2021

palabra escrita no empaña en absoluto la pureza de una película si es realmente parte orgánica de ella, o sea, si forma efectivamente parte de lo filmado. Imagínese, por ejemplo, la siguiente situación: al fondo de un pasillo hay una puerta de oficina, sobre la que puede leerse “John Anderson, abogado”. Un hombre aparece en la imagen, abre la puerta en cuestión y, al hacerlo, deja entender, durante el plano siguiente, que la oficina es suya. Las palabras poseen en este caso una repercusión dramática y son artísticamente admisibles, puesto que identifican al héroe y pertenecen a la vez de manera orgánica a la película. Imaginemos ahora a un hijo pródigo que abandona un hogar de aspecto más bien cómodo para probar suerte en tierras lejanas. Sus padres, a quienes nunca escribe, terminan dándolo por perdido para siempre. Pero luego de muchos años el hijo decide volver y pedir perdón. A medida que avanza por la calle, comprueba que su antigua casa se encuentra en condiciones más bien deplorables, y al llegar a la puerta principal advierte, pegado sobre la ventana, un letrero que dice: “Se arrienda”. El arrepentimiento, comprende entonces, tardó demasiado en llegar. Las palabras tienen aquí un carácter dramático. Pictóricamente hablando, no están en modo alguno fuera de armonía. Ambos casos ilustran el empleo de palabras orgánicas en una película, pero el nombre sobre la puerta, al no ser más que un dispositivo de identificación, resulta menos meritorio que el letrero de la ventana, el cual instituye con claridad una situación dramática.

Cabe recordar que al admitir el uso de palabras orgánicas en una película exponemos al cineasta a la tentación de expresarse primordialmente mediante ellas, más que por las pantomimas propias del arte de las imágenes en movimiento. Echará mano entonces de letreros de “recompensa”, de afiches de personas u objetos extraviados, de epitafios tallados sobre lápidas, de carteles de proclamas municipales, llegando a las doscientas o trescientas palabras, hasta acabar contando una historia en que las imágenes no son en realidad más que un acompañamiento o comentario. ¿Hasta dónde ha de ir pues el cineasta en su dependencia de la palabra como auxiliar del espectáculo silente y móvil que ofrecen personas, cosas y lugares? Digamos, como regla general, que las palabras han de ser admitidas en una película solo cuando intensifiquen el valor dramático de la imagen específica de la que forman parte, o

cuando expresen cosas indispensables que no podrían ser expresadas cinemáticamente de ningún otro modo.

Por supuesto, el público no podrá adivinar jamás que el nombre de un personaje es Jack Robinson solo con mirar una combinación de árboles, casas o expresiones faciales. Un nombre es una palabra, y es como tal que ha de aparecer en la película. Podrá estar escrito por ejemplo en una tarjeta de visita, ser mostrado en primer plano o en un sobre ya emitido, en una firma al pie de una carta o de un documento; podrá aparecer de decenas de maneras distintas, todas las cuales podrán ser consideradas como dispositivos necesarios y válidos para identificar personajes. Pero el verdadero artista sabrá hacer de la necesidad virtud y dramatizar el dispositivo. Una vez que la palabra ha sido introducida, podrá reaparecer en un momento oportuno, según el desarrollo psicológico de la historia, para producir un efecto dramático. Así pues, una esposa puede ser confrontada a la firma que su marido estampó en un documento sedicioso; o un marido, consternado, puede descubrir el nombre de su mujer al pie de una carta incriminatoria dirigida a un hombre de prestigio. La palabra se ha convertido en un componente orgánico y dramatizado de la película.

Las cartas, los documentos, los telegramas, los recortes de periódicos, las páginas de libros, etc., pueden todos ser considerados como palabras orgánicas. De hecho, algunos de los momentos más dramáticos de nuestras vidas son provocados por cartas y telegramas. Dispositivos como estos han sido empleados con eficacia desde siempre en el teatro escénico. Los mensajes escritos deben leerse con los ojos y no con los labios., Aunque Lady Macbeth esté completamente sola en el escenario, tiene que leer en voz alta la carta que acaba de recibir de su marido. Bob Acres, enfrentado a la composición de su famoso reto a duelo, debe repetir de viva voz las frases que vierte sobre el papel.² Si estas cartas no fueran leídas en voz alta, el público, por supuesto, no podría conocer jamás su contenido. En lo que al cine se refiere, no obstante, las cartas no se recitan, sino que se ponen directamente ante los ojos de los espectadores,

² [N. del T.] Bob Acres es uno de los protagonistas de la comedia de costumbres *The Rivals*, primera obra escénica de Richard Brinsley Sheridan, estrenada en 1775.

lo cual permite que su experiencia coincida de manera más exacta con la del personaje. De hecho, un actor podrá extender incluso su interpretación de un papel a la escritura manuscrita del personaje, y esta interpretación visual podrá aparecer en la carta que se muestra en la pantalla.

Mientras que el verdadero artista puede dramatizar un expediente, el aficionado de poca monta abusará ciertamente de él. Se empeñará porfiadamente en el uso de cartas u otros medios de comunicación hasta proyectar prácticamente la historia entera en palabras y acabar con una intriga en que la presencia o no de imágenes de acompañamiento no tendrá al fin incidencia alguna sobre la claridad o el impacto de lo narrado. Una composición de este tipo no es una película: es una mera novela ilustrada que los espectadores están forzados a leer simultáneamente, dando vuelta juntos a las páginas. Para transformar semejante composición en una película digna de llamarse así, es preciso, en primer lugar, que las imágenes primen en materia de expresividad. Habría que aplicar enseguida los principios de probabilidad y verosimilitud a los dispositivos literarios. Solo deberían enviarse cartas y telegramas bajo las circunstancias en que serían normalmente enviados en la vida real. Y deberían, por supuesto, contener solo la información y la expresividad que una persona comunicaría ordinariamente de tal manera. Del mismo modo, los titulares de periódicos, las columnas de anuncios comerciales o sentimentales y cualquier escrito afín han de aparecer en la película para la edificación del público siempre y cuando sean plausibles, orgánicos y pertenezcan dramáticamente a la vida retratada en la pantalla.

Otro tipo de material de lectura para el público de cine consiste en palabras ajenas a la película misma; palabras situadas totalmente fuera de las imágenes, y cuya existencia los personajes ignoran por completo. El alcance cinematográfico de tales interpolaciones, conocidas por lo común con el nombre de “intertítulos”,³ depende de su contenido, duración y frecuencia.

³ [N. del T.] Aunque Freeburg escribe “sub-titles”, la traducción castellana más apropiada aquí es “intertítulos”, término con el que se conocen en los estudios sobre cine silente a los cartones o rótulos

Primero que nada, habrá que observar que los intertítulos interrumpen y detienen la historia, pues no son parte orgánica de ella. Esta interrupción es disculpable cuando se la emplea para omitir un período de tiempo en la trama o para dirigir la atención del espectador hacia alguna acción necesaria pero difícil de cinematizar adecuadamente, y hasta deseable cuando logra elevar la belleza pictórica o dramática de las imágenes. Sin embargo, no deja de ser una interrupción. El autor, en efecto, detiene momentáneamente su relato y se comunica de manera directa con el público, deseoso de explicar o comentar este u otro aspecto de la intriga. Claro que en lugar de decir “señoras y señores, supongamos ahora que ya ha pasado un año”, se limita a proyectar en la pantalla las palabras: “un año después”. El público puede leer un texto como este en apenas tres segundos (a razón de uno por palabra), y ajustar su cabeza con facilidad a las posibles consecuencias del lapso de tiempo sugerido. El salto mental, por cierto, no sería menos raudo si los intertítulos dijeran por ejemplo “un siglo más tarde”. Es evidente que, si el autor se vuelve muy selectivo al escoger los períodos de tiempo de su argumento, obligará al público a hacer demasiados ajustes mentales, y obstaculizará toda posibilidad de una atención unívoca y continua. El director debería comparar cuidadosamente los dispositivos de los que se servirá para señalar lapsos de tiempo con los que se emplean para esos mismos efectos en el teatro. En una obra escénica, cuando el telón se cierra, el programa nos indica cuál será la duración del receso (uno o doce minutos), o cuánto tiempo tendrá que transcurrir antes de que se abra nuevamente. En algunas ocasiones, el diálogo con el que comienza la escena siguiente explicita la duración del intervalo dramático que la separa de la escena anterior. Todos estos mecanismos, aunque aparentemente engorrosos, son en realidad de una gran eficacia psicológica, y logran que el público experimente el intervalo de tiempo señalado como si este hubiera verdaderamente transcurrido. Del guionista depende que los intertítulos sean psicológicamente eficaces. Anita Loos, talentosa redactora de intertítulos de las películas de Douglas Fairbanks, ha sugerido indicar los lapsos de tiempo breves con intertítulos cortos, y los largos con textos más extensos. Razonamientos como este van por el buen

intermitentes a través de los cuales se presentan diálogos o interpolaciones narrativas, entre las imágenes propiamente dichas, y no en ellas, mediante sobreimpresiones.

camino. Pero en el cine lo mejor sería tal vez reducir los saltos temporales a su mínima expresión. Si una obra teatral de dos horas tiene dos, ¿cuántos debería tener una película? Uno cada diez minutos, ciertamente no.

En ocasiones, los intertítulos deben emplearse para aludir a una acción dramática que no puede, por limitaciones técnicas o respeto al decoro, ser presentada en la pantalla. En el teatro, las acciones omitidas pueden desde luego ser objeto de alusiones en la conversación de los personajes. Y la conversación misma puede ser reducida o encauzada a tal punto que el público logre tener acceso a una gran cantidad de información a través de las pausas, entonaciones y expresiones faciales del actor. Las alusiones de este tipo, empero, resultan impracticables en el cine. Poco importa cuál sea la frase o la palabra: esta siempre sobresaldrá, tenaz e indómita, resaltando con nitidez entre dos imágenes. El guionista, por lo tanto, ha de ser extremadamente cuidadoso cada vez que se vea obligado a recurrir a las palabras como apoyo para las imágenes en movimiento, su auténtico medio.

De todas las palabras auxiliares que nos ofrece el cine, las más aconsejables son aquellas que logran reforzar de facto la belleza de la imagen que acompañan. Por lo general, el valor de una imagen crece si se la interpreta o si el público se encuentra bien dispuesto psicológicamente. Incluso, los pintores utilizan a veces palabras para transmitir lo que la pintura misma no expresa. Jules Breton, por ejemplo, tiene una pintura de una muchacha campesina con una hoz en la mano. La joven mira hacia arriba, embelesada. En el horizonte, detrás de ella, la esfera escindida del sol se asoma. Para que el verdadero significado de la pintura se revele, sin embargo, es preciso leer el título: *El canto de la alondra* (*Le chant de l'alouette*). Nuestra imaginación auditiva entra entonces en juego: oímos a la alondra invisible y sentimos las emociones de la campesina. De manera similar, el *Angelus* de Millet no podría transmitir su sentido cabal sin las palabras del título. Una película puede usar los intertítulos con efectos semejantes.



Le chant de l'alouette, óleo sobre tela de Jules Breton, 1884, Art Institute of Chicago.
Fuente: Wikimedia Commons.

Los intertítulos pueden contribuir a la riqueza de una imagen interpretándola o despertando en el espectador una sensación de expectación. Esta función los acerca

estrechamente a los textos que encabezan los capítulos de una novela. Walter Scott, por ejemplo, resaltaba indefectiblemente el meollo de un capítulo antecediéndole una cita poética. Así, en *Ivanhoe*, los capítulos centrados en Isaac o Rebecca están precedidos por unas cuantas líneas de *El mercader de Venecia* o de *El Judío de Malta*, mientras que los capítulos en los que se describen batallas son introducidos con citas sacadas de las obras históricas de Shakespeare. En *Romola*, George Eliot excita la curiosidad del lector a través de los encabezados de cada capítulo: “Un rostro en la multitud”, “El dilema de Tito” y “La prenda del miedo”. Más suspenso aún despierta *The Last Days of Pompeii* de Bulwer-Lytton, que ostenta encabezados como: “Sigue su curso el río de amor –¿Adónde va?” o “Se prende una avispa en una telaraña”.⁴ Gracias a las interrupciones preliminares del autor, los capítulos se leen en todos estos casos con mayor entusiasmo y se les recuerda más vívidamente. Pero hay que cuidarse de llevar demasiado lejos la analogía entre los intertítulos y los encabezados novelescos. Los capítulos de novelas son divisiones lógicas de las que el cine no dispone. Por lo demás, la cantidad de palabras contenidas en el encabezado de un capítulo resulta, cuando menos, irrisoria si se le compara con el cuerpo de la novela. Incluso en los casos más excesivos, como por ejemplo *Ivanhoe*, los versos que abren los capítulos constituyen apenas el uno por ciento de todas las palabras del libro. Con semejante proporción, una película de una hora podría permitirse apenas 36 palabras de intertítulos, y tan solo consentiría 12 si siguiera, en cambio, la proporción de *The Last Days of Pompeii* (suponiendo una razón de una palabra por segundo proyectado).

En el caso de la comedia, el autor podrá interrumpir la acción dramática a menudo, y con sobrada eficacia, para hacer un comentario humorístico sobre la misma. Por ejemplo, un marido de semblante devoto le da las buenas noches a su decepcionada esposa, inmediatamente después de la cena, con la excusa de visitar a un amigo enfermo. Lo vemos salir. Acto seguido, se nos muestra un rótulo: “Su amigo enfermo”, y la imagen siguiente nos deja ver a nuestro bondadoso filántropo, en compañía de

⁴ [N. del T.] Tomo los títulos de ambos capítulos de la traducción de Isaac Núñez de Arenas. Véase BULWER-LYTTON, Edward. *Los últimos días de Pompeya*, traducción de Isaac Núñez de Arenas. Madrid: Saturnino Calleja-Fernández, 1848.

cuatro o cinco hombres corpulentos, jugando al póquer alrededor de una mesa atiborrada de botellas. Incluso sin el rótulo al espectador le habría parecido gracioso, desde luego, el embuste del marido. El comentario irónico del autor, sin embargo, acentúa el humor de la situación.

Estos comentarios que el propio director intercala tienen, aunque en clave opuesta, algo de los coros de la tragedia griega, que iban continuamente comentando la obra. A menudo, los dramaturgos contemporáneos sustituyen los comentarios hablados del coro por un cierto tipo de didascalias humorísticas, escritas entre paréntesis. Estas acotaciones parentéticas, por supuesto, no tienen rol alguno en la *performance* teatral misma, ya que no hay quien las diga, pero los lectores de las versiones impresas las aprecian muchísimo. En *Rosalind*, Barrie intercala, sin ir más lejos, el siguiente comentario a propósito de su héroe: “hombre joven... modesto y perspicaz... si estuviera en el Paraíso, pediría que le preparen un baño en su tina... para él, el talento ha de ser considerado como algo a lo que todos terminaremos por llegar”. Y Bernard Shaw, al describir la escenografía de la primera escena de *César y Cleopatra*, escribe, sin objeto: “Los astros y el cielo sin nubes son nuestros contemporáneos, diecinueve siglos y medio más jóvenes que hoy, aunque su apariencia no permita adivinarlo”.⁵

En el cine, las interpolaciones han alcanzado ya el punto en que el autor hace bromas por cuenta propia o, según la jerga de los estudios, “le toma el pelo a la película”.⁶ La costumbre de reírse del relato propio era común entre los novelistas del siglo XVIII. En *Tom Jones*, por ejemplo, Fielding introduce cada tanto graciosas observaciones sobre la historia que está contando, como: “Libro III, capítulo I. En el que poco o nada sucede”; “Libro VII, capítulo X. Donde se tratan varios asuntos, bastante naturales tal vez, aunque viles”; “Libro XI, capítulo III. Capítulo brevísimo, en el que aparecen sin embargo un sol, una luna, una estrella y un ángel”.

⁵ [N. del T.] Propongo aquí mi propia traducción del fragmento en cuestión, puesto que la única versión castellana que pude consultar, a cargo de Julio Broutá, lo omite. Véase SHAW, Bernard. *César y Cleopatra*, traducción al español de Julio Broutá. Madrid: R. Velasco, 1909.

⁶ [N. del T.] En inglés, Freeburg escribe: “Interpolations in the photoplay have already reached the point where an author jests at his own expense, or, in the parlance of the studio, ‘kids the film along’”.

De igual modo, los intertítulos pueden ser usados en el cine con fines humorísticos o para preparar psicológicamente al público ante los efectos dramáticos de las imágenes que están por venir. Los intertítulos de este tipo son más que bienvenidos, pero el lugar que han de ocupar tiene que ser discreto. Una película es una progresión única de imágenes, pero esta progresión no será ni única ni directa si los atajos por los que se aventura el autor son igual de anchos y extensos que su camino principal. A fin de cuentas, el plato fuerte es la obra: las acotaciones y apartes son tan solo aderezos.

Un tercer tipo de palabra cinematográfica es la proyección de diálogos dramáticos escritos. Estos difieren de las palabras orgánicas de cartas o letreros, ya que desde un punto de vista pictórico no pertenecen al argumento. Pero se distinguen asimismo de los intertítulos pues, en términos dramáticos, sí son constitutivos del asunto, a diferencia de las acotaciones del autor. El diálogo cinematográfico nunca podrá ser igual de efectivo que el diálogo teatral, cuya fuerza radica en la palabra hablada. Además, el diálogo fílmico nunca acompaña en realidad la acción. Ni siquiera está sincronizado con la conversación de los personajes, ya que aparece algunos segundos antes o después del movimiento de labios y rostro. Con todo, los guionistas, creyendo ilusamente competir con los dramaturgos, se afanan en insertar mediante cortes o fundidos parlamentos que sus personajes supuestamente han de recitar. Se nos replicará que las obras teatrales se imprimen también y que el diálogo escénico puede causar gran impacto en el lector. La respuesta es que el lector de una obra de teatro impresa no tiene que interrumpirse una y otra vez, cada siete u ocho palabras, para observar a la fuerza una imagen en la página opuesta, antes de poder retomar su lectura. Para surtir efecto, el diálogo escénico ha de ser leído o escuchado sin solución de continuidad; de lo contrario, la magia se esfumará. Como ninguna de estas condiciones puede ser satisfecha en el cine, proponemos que el diálogo fílmico sea dejado por completo a la imaginación o a la inferencia. El capítulo dedicado a la “imaginación” mostró ya cómo hacerlo. El director empeñado en suscitar la inferencia y la imaginación en sus diálogos es un artista genuino, pues

procura superar y aprovechar a su favor una de las supuestas limitaciones de su medio.

Sacar partido de la limitación de un medio no es menos meritorio que descubrir y explotar sus nuevas posibilidades. Y las posibilidades que ofrece el cine a la hora de manipular lo escrito son innumerables. Con su magia, la cámara puede por ejemplo hacer que las palabras vuelen literalmente por el aire como dardos. La versión de *The Poor Little Rich Girl* (Maurice Tourneur, 1917) que produjo la Famous Players tiene una escena en que la pequeña heroína es encerrada por su institutriz en una habitación, bajo llave. Para vengarse, la muchachita se desgañita gritando “la odio”, “la odio” a través del agujero de la cerradura, mientras las palabras salen furiosamente disparadas del otro lado de la puerta, en dirección de la alborotada institutriz. Imaginar las palabras como entidades físicas que la mirada puede llegar a palpar resulta de lo más grato, y la amena prueba que de ello brinda la pantalla constituye un nuevo atractivo pictórico. Otro uso singular de lo escrito consiste en disolver una palabra o frase, por medio de fundidos de cámara, en otros grupos de palabras. Por ejemplo, se podrá mostrar una carta escrita en otro idioma y diluir luego su contenido en palabras de nuestra propia lengua, justo cuando el público comenzaba a rumiar el enigma, como si la misiva, por así decir, se hubiera traducido por sí sola, en vivo y en directo. Con igual facilidad y de la misma manera podría ilustrarse la decodificación de un mensaje cifrado. Con el tiempo, de seguro, el cine tendrá incluso sus propios “albureadores”, equivoquistas capaces de presentar un sentido en un intertítulo y el otro tan solo algunos segundos después; ya no con palabras, sino con imágenes.⁷

⁷ [N. del T.] La traducción de este pasaje suponía cierta dificultad. Freeburg escribe: “We may even in time develop a cinema punster, a wit who presents one of his double meanings in a sub-title and the other a moment later not in a word but in a picture”. Según el *Cambridge Dictionary*, la voz “punster” designa personas propensas “a hacer juegos de palabras” o bromas lingüísticas. Para evitar expresiones demasiado perifrásticas, preferí traducirla aquí como “albureador”, voz de uso corriente en México, que la RAE consigna a su vez con el siguiente significado: “Persona que gusta de emplear albures (juegos de palabras)”.



Fotogramas de *The Poor Little Rich Girl* (*Una pobre rica*, Maurice Tourneur, 1917).

A la vista de todo lo dicho anteriormente, queda claro que dentro de una composición cinematográfica las palabras son para nosotros instrumentos subsidiarios y no elementos coordinantes. Pero incluso cuando se las introduce como meros auxiliares, las palabras pueden causar grandes estragos en una película. El intertítulo interpolado o la letra proyectada pueden contravenir todos los principios de composición pictórica que el artista cinematográfico intenta poner en práctica. La composición de formas estáticas y fluidas implica, por supuesto, atender a todos los elementos visibles que aparecen en la pantalla. Del así llamado editor de intertítulos de un estudio ha de esperarse, por consiguiente, que sea también a su manera un compositor de imágenes, al igual que el escenógrafo o el director. Existen ya admirables tentativas de preservación de la armonía pictórica, como la ornamentación de los intertítulos con dibujos al carboncillo o a la aguada, o la imbricación de palabras e imágenes fotográficas. Al analizar el simbolismo mostrábamos ya cómo los intertítulos ornamentados podían propiciar algunos efectos simbólicos, pero lo que nos preocupa aquí es sobre todo la unidad pictórica, el énfasis, el equilibrio y el ritmo. Por ejemplo, en una película con ambientación de *western*, la presencia marginal de monturas, lazos, pistolas, cactus y artemisas grabados podrá ayudar, acaso, a conservar la continuidad de tono y forma de la composición pictórica y a no desviar al público de la tesitura de la historia. Pero incluso si no se apela a apoyos ornamentales como el descrito, es mucho lo que podría lograrse con tan solo propiciar una armonía artística entre el estilo de la tipografía, el fondo de las palabras y el conjunto de las imágenes.

No obstante, sea cual sea la manera en que la palabra escrita es utilizada en una película, debe siempre tenerse presente que un film es ante todo una obra de imágenes y que, cuando se introducen en él dispositivos no pictóricos, estos han de procurar el mejoramiento de la cinta. Del mismo modo que una nota discordante puede arruinar una pieza musical, un momento burdo puede corromper la orgánica belleza de una composición cinemática.

Referencias bibliográficas

- BULWER-LYTTON, Edward. *Los últimos días de Pompeya*, traducción al español de Isaac Núñez de Arenas. Madrid: Saturnino Calleja-Fernández, 1848.
- FREEBURG, Victor O. *The Art of the Photoplay Making*. Nueva York: The Macmillan Company, 1918.
- FREEBURG, Victor O. *L'Art de faire des films*, traducción al francés y edición crítica de Marion Polirsztok. Paris: Editions Classiques Garnier, 2021.
- SHAW, Bernard. *César y Cleopatra*, traducción al español de Julio Broutá. Madrid: R. Velasco, 1909.

Fecha de recepción: 21 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2021

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/dzjzrvbg6>

Para citar este artículo:

FREEBURG, Victor O. "La palabra escrita en el cine". Traducción al español de Ignacio Albornoz, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 125-138. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/371>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Victor O. Freeburg** (1882 - 1953) fue un especialista del teatro isabelino, esteta de las artes escénicas y un académico pionero de la teorización sobre el cine desde el ámbito universitario e intelectual. Junto a Frances Taylor Patterson, Freeburg dictó, entre 1915 y 1917, una serie de cátedras sobre cine en la Universidad de Columbia, experiencia que alimentaría más adelante sus reflexiones de *The Art of Photoplay Making*, de las cuales se ofrece aquí una breve muestra. Freeburg es además el autor de *Pictorial Beauty on the Screen*, publicado en Nueva York en 1923.

** **Ignacio Albornoz** es titular de un master en Historia y teoría del cine (2016) de la universidad París VIII-Vincennes-Saint-Denis y de una maestría profesional en Valorización del patrimonio audiovisual en la misma casa de estudios (2017). Prepara actualmente una tesis doctoral bajo la dirección de Christa Blümlinger, en torno a la producción documental chilena. Dentro de sus temas de investigación se encuentran el desarrollo de los archivos cinematográficos y los centros de producción universitarios en el Chile de los años setenta, y las manifestaciones del filme-ensayo en Latinoamérica. Autor de diversos artículos académicos, Ignacio Albornoz es también traductor y ha publicado ya numerosas versiones en castellano de textos sobre teoría e historia del cine. Junto a Iván Pinto prepara, además, un volumen colectivo en torno a la obra de Raúl Ruiz, de pronta publicación. E-mail: ignacio.n.albornoz@gmail.com.