



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

MÁSTER EN CINEMATOGRAFÍA

**INTEGRACIÓN NARRATIVA DE CÓDIGOS
VISUALES EN *PATHÉ FRÈRES* (1905-1910)**

Presentado por:

D. Roberto Baena Gallé

Tutor:

Prof. Dr. Pedro Poyato Sánchez

Curso académico 2017 / 2018



D./Dña.: PEDRO POYATO SÁNCHEZ, tutor del trabajo titulado

Integración narrativa de códigos visuales en *Pathé Frères* (1905-1910)

realizado por el alumno/a D. ROBERTO BAENA GALLÉ,

INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Máster en Cinematografía para su defensa.

Córdoba, 12 de NOVIEMBRE de 2018

Fdo.: _____

AGRADECIMIENTOS

A los profesores del máster por su dedicación y amabilidad,
especialmente al Dr. Pedro Poyato y a la Dra. Luz Marina Ortiz por su ayuda y consejos.
A Stéphanie Salmon, responsable de colecciones de la Fundación Jérôme Seydoux-Pathé, por
abrirme las puertas *chez Pathé*.

A mis compañeros de máster por su ayuda y los mensajes de Whatsapp.

Y a mi familia.

ÍNDICE.

1. Introducción	1
2. Objetivos	6
3. Material de trabajo y metodología	8
4. ¿Qué es el cine de atracciones?	12
5. Codificación de un film	23
5.1. Codificación visual.	28
6. Integración narrativa de códigos visuales en <i>Pathé Frères</i> en la primera década del siglo XX.	34
6.1. Escalas de plano	36
6.1.1. Los planos emblema dejan de mirar a cámara	36
6.1.2. Los borrachos no atinan a introducir la llave en plano detalle	47
6.1.3. Ambigüedades y convivencias	54
6.2. La angulación picada no es para echarse a llorar	60
6.3. Los homicidios hay que perpetrarlos fuera de campo	64
6.4. La vertical asesina frente a la pacífica horizontal. Composición de plano	70
6.5. Estrellas de mar, zombies y árboles al final de los movimientos de cámara	79
6.6. La composición y el movimiento de cámara dialogan en <i>Au bain</i> (1905)	87
6.7. Los fantasmas no entran por la ventana. Iluminación	91
7. Conclusiones	97
8. Anexo: <i>Maldita sea la guerra</i>	99
9. Anexo: Películas de trabajo	104
10. Anexo: Índice de ilustraciones	108
11. Bibliografía	111
12. Glosario de términos	117

1. INTRODUCCIÓN

“Pathé-Frères was not only the largest, most influential French film company before **World War I** but also the first acknowledged global *empire* in cinema history”¹. Estas palabras sintetizan la importancia que tuvo la compañía francesa en el desarrollo del cine en sus orígenes. Fundada por los hermanos Charles y Émile Pathé en septiembre de 1896², consiguen en apenas diez años convertir una pequeña empresa de distribución de fonógrafos en la mayor productora, distribuidora y exhibidora del mundo entero. Efectivamente, “El período 1903-1909 fue en el cine una ‘época Pathé’. Un extraordinario espíritu de empresa transforma en cinco años el cine artesanal en una gran industria”³, se construyen nuevos estudios más grandes⁴, se crean sucursales en el extranjero⁵ y la producción es jerarquizada artísticamente por Ferdinand Zecca, quien contrata a numerosos realizadores cada uno de ellos especializados en un *género filmico* diferente⁶. “Como dijo un autor de sátiras: Pathé es el amo de todo el cotarro, / desde la callejuela más deprimente / hasta el bulevar más amplio y elegante”⁷.

No obstante, a partir de 1907 el cine sufre una crisis cuando “muchos creían al cine próximo a morir. Se vaciaban y quebraban las salas oscuras”⁸. Según Stéphanie Salmon, “la crise économique affecte les sociétés américaines dès l’automne 1907 et ébranle les valeurs françaises au premier semestre 1908”⁹. Aunque Sadoul habla de salas vacías, se trata de una crisis de superproducción derivada de la proliferación de numerosas compañías que quieren participar del pastel cinematográfico¹⁰. El propio Charles Pathé vaticina:

¹ ABEL, R., (2005), p. 505. Entrada *Pathé-Frères* escrita por Richard Abel. Las cursivas y las negritas están presentes en el original.

² SALMON, S., (2014), p. 13.

³ SADOUL, G., (2015), p. 46.

⁴ ABEL, R., *op. cit.*, p. 506. Entrada *Pathé-Frères* escrita por Richard Abel.

⁵ Moscú y Nueva York en 1904; Berlín y Chicago en 1905; Milán y Londres en 1906. *Ibid.*

⁶ Lucien Nonguet para los films históricos, Gaston Velle para los de trucos y *féeries*, el mismo Ferdinand Zecca para los melodramas sensacionalistas, Georges Hatot para los films cómicos, y Alberto Capellani para los melodramas domésticos; gran parte de los guiones y escenarios eran escritos por André Heuze. *Ibid.*

⁷ ABEL, R., (1998b), p. 12.

⁸ SADOUL, G., *op. cit.*, p. 61.

⁹ SALMON, S., *op. cit.*, p. 193.

¹⁰ Gaumont inicia su propio proceso de expansión a finales de 1906, se fundan las sociedades Eclipse y Éclair, y numerosas compañías extranjeras se establecen en Francia, como Vitagraph, Edison, Cines o Nordisk.

“la combinaison des sociétés concessionnaires qui paraissait, au début, avoir excité la concurrence des fabricants de films, est arrivée, suivant ses pronostics, à amoindrir cette concurrence qui est aujourd’hui fort réduite et sera encore très amoindrie d’ici quelque temps”¹¹.

Para solventar esta situación Pathé-Frères acomete nuevas y drásticas reformas que revolucionan el mercado y le permite, tanto adaptarse a la nueva situación como expulsar a las compañías más débiles¹². La nueva política industrial de Pathé consistió en sustituir la venta de la copia por el alquiler lo que le permitía una renovación continua de sus productos¹³, así como un mayor control sobre los exhibidores, la fundación de salas de cine permanentes como el Omnia-Pathé alejándose de la exhibición en ferias de atracciones¹⁴, la firma de acuerdos con las sociedades Film d’Art y SCAGL para la búsqueda de un público burgués con mayor capacidad de compra¹⁵, la fundación de compañías en el extranjero con la misma finalidad que las anteriores pero adaptadas a los relatos clásicos y gustos estéticos de cada uno de los países donde se creaban¹⁶, y la proliferación de nuevas sucursales fuera de Francia¹⁷. Por otra parte, sí es cierto que los espectadores mostraban un cierto cansancio en relación al tipo de espectáculos que se les estaba ofreciendo.

“El cine apenas sabía contar una historia cuando se lanzó a la psicología, las intrigas complicadas, los asuntos sacados de la historia o del repertorio. El todo quedaba mal hilvanado en diez minutos de espectáculo con medios pobres y un lenguaje cinematográfico primitivo”¹⁸.

¹¹ SALMON, S., *op. cit.*, p. 195.

¹² El ejemplo más evidente es la Star Film de Georges Méliès. Ver MEUSY, J.J., (2002), p. 420.

¹³ *Ibid.*, p. 422.

¹⁴ “[...] que Pathé levantara un cine tras otro en París y otras ciudades francesas, a partir de 1906-1907, desplazando la proyección de películas desde los parques de atracciones ([...]) a locales permanentes situados en zonas urbanas dedicadas a los espectáculos y a la tiendas”. ABEL, R., *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ Además del nombre de la compañía fundada por Paul Lafitte, “[...] *film d’art* referred to a certain kind of fiction film whose aim was to ennoble the cinema through an association with literature and theater”. Ver ABEL, R., (2005), pp. 236-237. Entrada *film d’art* escrita por Jean-Pierre Sirois-Trahan.

¹⁶ Entre 1909 y 1912 se crean la Film d’Arte Italiana, Le Filme Russe, la American Kinema, la Hollandsche Film, la Belge-Cinéma-Film, la Impérium Films y la Japanese Films. Ver BOUSQUET, G., (1993), pp. I-VI. En <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/14723-preface-et-sources-d-henri-bousquet-1907-1909>.

¹⁷ Odessa en 1906; Rostoff, Kiev, Budapest, Calcuta, Varsovia y Singapur en 1907. En *ibid.*

¹⁸ SADOUL, G., *op. cit.*

El cine de ferias tenía como prioridad la sorpresa y el espectáculo por encima de la narración o la concatenación lógica de acontecimientos relacionados por un efecto y una causa. Era un cine de lo súbito, de la explosión visual frente a otro tipo de películas en los que la información *fluye* a través de las imágenes permitiendo la complejidad de los argumentos, necesidad que ya demandaba el público en 1906:

“[...] il m’est arrivé d’assister à la longue et émouvante histoire d’une belle fille [...] séduite par son patron. Alors que son père est absent, l’ingénue paysanne permet au Monsieur d’entrer dans son taudis; [...]. Le vieux maudit et chasse son imprudente fille, qui se réfugie à Rome, où le Monsieur, un riche et jeune régisseur, se montre généreux avec elle, [...]. Entre-temps es née une fille. Ils seraient heureux, mais le Monsieur doit prendre femme. [...]. Arrivent les malheurs: la mansarde, la disette, la maladie mortelle de l’enfant. [...]. L’enfant morte et le couteau de la jeune femme trahie qui frappe le séducteur [...] justifient le titre de *Noces tragiques* donné à cette composition.

Tandis que les tableaux se succédaient, une brave petite femme du peuple expliquait à son mari les différentes parties et les raisons du drame, [...].

- Pauvrette! Et que devait-elle faire avec un assassin comme celui-là?”¹⁹

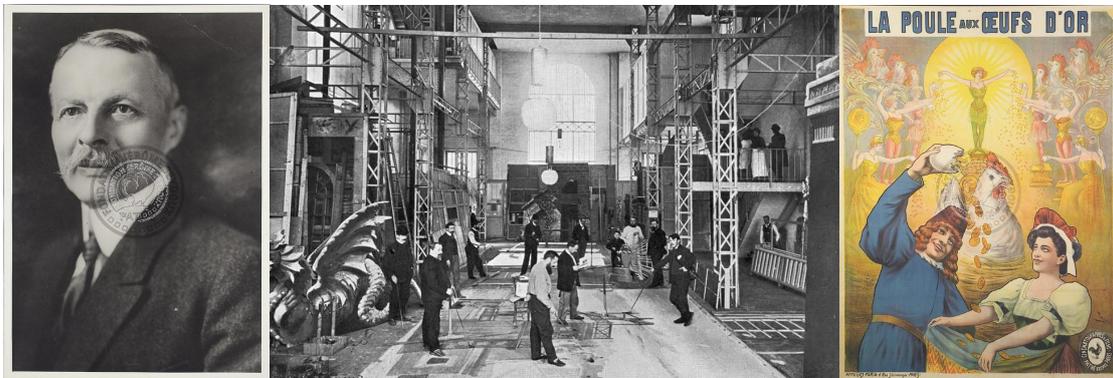


Figura 1. Charles Pathé (hacia 1908). Fabricación de decorados en Vincennes (Fotografía de J. David, 1907). Cartel anunciador de *La Poule aux œufs d’or* (Gaston Velle, 1905), uno de los grandes éxitos del año 1905.

Fuente Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

Numerosos intelectuales de principios de siglo comienzan a intuir las profundas posibilidades narrativas del nuevo medio en comparación con el teatro, el *otro* medio quizás más parecido

¹⁹ FERRI, G.L., “Tra le quinte del cinematografo”, en *La Lettura: Rivista mensile del Corriere della Sera*, 9, (1906). En BANDA, D. y MOURE J., (2008), pp. 79-80. Las cursivas están presentes en el original. *Nozze tragiche* es un film realizado por Gaston Velle en 1906.

al cine. Así por ejemplo, Léon Tolstoï entiende que el cine revolucionará a los hombre de letras exigiéndoles “une nouvelle forme d’écriture”:

“Quand j’écrivis *Une cadavre vivant*, j’étais sans cesse en train de m’arracher les cheveux et de me tordre les mains tant j’aurais voulu y introduire plus de scènes et plus d’images, tant j’aurais voulu y passer plus vite d’un événement à l’autre. [...]. Mais le cinéma! Voilà qui est merveilleux! Hop, la scène est prête! Hop, en voici une autre! Nous avons la mer, la côte, la ville, le palais et, [...], la tragédie”²⁰.

Hermann Häfker analiza problemas visuales como el movimiento en profundidad o el cambio de escala:

“Manquent en outre à la cinématographie aussi bien le pur mouvement diagonal que le pur mouvement en profondeur. Un mouvement qui traverse l’image apparaît brouillé et saccadé [...]. Il reste certes à la cinématographie la variation de l’échelle des tailles, parfois la perspective aérienne, mais l’effet produit est insatisfaisant et imparfait [...]”²¹.

Vaclav Tille intuye la verdadera dimensión del medio cinematográfico en oposición al teatro:

“L’ombre animée n’admet pas la convention théâtrale, et l’œil du spectateur exige, sur l’écran, une réalité beaucoup plus fidèle dans ses détails qu’il n’attend sur une scène de théâtre où le cadre, la perspective, l’éclairage, demandent une correction convenue”²².

En 1910, los hermanos Capek ya entienden la película como un conjunto de planos organizados en secuencias dramáticas, cuyas imágenes vienen delimitadas por los márgenes del encuadre:

“Le spectateur contemporain a à sa disposition une nouvelle scène: un rectangle lumineux projeté à la verticale même du mur. Ce rectangle constitue l’espace du mouvement; entre ses bords, les gens marchent et travaillent, les arbres oscillent au gré du vent, les animaux rampent ou courent et toute la nature animée et inanimée

²⁰ TOLSTOÏ, L., “Le crapaud et le papillon”, entrevista realizada en 1908. En *ibid.*, p. 152. Las cursivas están presentes en el original. *Une cadavre vivant* es una pieza de teatro inacabada del año 1900.

²¹ HÄFKER, H., “Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken, II: Können kinographische Vorführungen “köheren Kunstwert” haben?”, en *Der Kinematograph*, 86, (19/08/1908). En *ibid.*, pp. 159-160.

²² TILLE, V., “Kinéma”, en *Novina*, 21-23 (11/1908). En *ibid.*, p. 180.

se meut sous l'action de ces processus physiques. Les mouvements s'organisent en séquences à caractère dramatique ou comique"²³.

En consecuencia, el sistema visual evoluciona para adaptarse a las exigencias más narrativas del público:

“[...] there coalesced a system of representation and narration that relied not only on long-take tableaux recorded by a waist-level camera, [...] but on changes in framing through **camera movements**, cun-in close shots, POV shots, reverse-angle cutting, and alternation in editing [...]”²⁴.

De este modo, la crisis del cine de 1907 provoca una modificación en el modo de representación empleado hasta el momento para adecuarlo “to the system of narrative continuity”²⁵, es decir, el uso de elementos visuales tales como los movimientos de cámara, el uso de planos de diferentes escalas o el montaje se adaptan a las necesidades narrativas del relato, interrelacionándose entre ellos, iniciándose un cierto proceso de invisibilización de los mismos para no causar una sorpresa visual en el espectador que pudiera ir en detrimento de su empatía con las emociones de los personajes, poniendo las bases de lo que vendría en llamarse el Modo de Representación Institucional²⁶, que se impuso a partir de 1912/1914.

Así pues, la forma de hacer cine en Pathé Frères alrededor de 1907 se convierte en el lugar ideal para estudiar la modificación en el uso de la codificación visual hacia prácticas habituales incluso en el cine narrativo actual.

“Pour le moment, ce monde n'est peuplé que de vieilles idées trouvées dans les poubelles et des tentatives maladroites de parvenir à ces impressions ordinaires, tirées du réel, que la presse, les romans sans grande valeur et le comique des clowns des théâtres de variétés, produisent en série. Mais dans ces activités, [...], à travers lesquelles les ombres chinoises modernes continuent de se perfectionner, on pressent déjà la germination d'un art nouveau”²⁷.

²³ CAPEK, K. y J., “Biograf”, en *Stopa*, 1, (1910), pp. 595-596. En *ibid.*, pp. 210-211.

²⁴ ABEL, R., *op. cit.*, p. 507. Entrada *Pathé-Frères* escrita por Richard Abel. Las negritas están presentes en el original.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ BURCH, N., (2016).

²⁷ TILLE, V., *op. cit.*, p. 185.

2. OBJETIVOS

La principal finalidad del presente trabajo es conocer el uso que se hace de la codificación visual, es decir, escalas de plano, movimientos de cámara, iluminación, etc., en una de las productoras más importantes durante el llamado *Cine de Atracciones*: la productora Pathé Frères hacia la segunda mitad de la primera década del siglo XX, es decir, entre 1905 y 1910, en un momento histórico en el que el público comenzaba a demandar un tipo y estilo de cine más orientado a la narración de relatos complejos, tanto desde un punto de vista argumental como de profundidad psicológica de los personajes, en lugar de films que estaban más en sintonía con las atracciones de feria. Este periodo es especialmente interesante porque el cine de atracciones se vuelve menos nómada, más sedentario, gracias al establecimiento de locales de exhibición permanentes como los *nickelodeones*²⁸ o las salas inauguradas por Pathé en zonas urbanas en la búsqueda de una diversificación de público que permitiera dar salida a un mayor *stock*. Supone asimismo el pivote de transición desde el Sistema Mostrativo de Atracciones (SMA) al Sistema de Integración Narrativa (SIN) según la terminología introducida por Tom Gunning y André Gaudreault.

De lo anterior se derivan los siguientes objetivos específicos:

- Conocer en detalle la filmografía de la productora Pathé Frères en el periodo mencionado: cómo se organizaba el catálogo, cómo se clasificaban las películas en géneros, los realizadores más importantes en nómina y la evolución de la producción.
- Entender el paso del SMA al SIN a través del uso de la codificación visual en ambos modos de representación, estableciendo relaciones entre códigos que denoten el paso de un uso unipuntual, es decir, sin relación argumental entre ellos, a un uso pluripuntual, es decir, concatenados entre sí en una cadena sintáctica para emitir entre todos ellos un cierto mensaje visual.
- Identificar películas que supongan un nexo de unión entre ambos sistemas, ya sea por la convivencia de ambos en el mismo film, por el uso semántico de la codificación visual considerado poco habitual en un cine narrativo posterior, por la existencia de ambigüedades visuales, por ejemplo, en términos de *raccord*, en el uso de los códigos,

²⁸ Suele aceptarse como fecha inaugural de los nickelodeones el mes de junio de 1905, cuando Harry Davis bautizó con este nombre su *storefront theater* de Pittsburgh, local de gran éxito que inspiró otros en Nueva York o Chicago. Ver ABEL, R., (2005), p. 478. Entrada *nickelodeons* escrita por Richard Abel.

o por intentos de *corrección* de la codificación de película a película que muestren una intencionalidad en su integración narrativa.

- Contextualizar las películas estudiadas en la sociedad y en los gustos del público de la época mediante el establecimiento de relaciones entre los códigos y los personajes ficticios mostrando como los primeros se ponen al servicio de las emociones interiores de los segundos.

Para cubrir los objetivos anteriores se realizará un análisis exhaustivo de la producción cinematográfica en Pathé Frères entre 1905 y 1910, mediante una serie de películas que sean representativas para los diferentes códigos visuales, y que sea una selección lo más amplia posibles de cara a que las conclusiones obtenidas no queden restringidas a un género, realizador o personaje concretos. En ese sentido, se escogerá un conjunto de films que abarquen diferentes géneros y directores.

Cuando se habla de narrativización del cine es inevitable no pensar en figuras sintácticas de montaje que pongan en relación los diferentes elementos del film a lo largo de una determinada línea argumental o visual. Nos referimos a términos como montaje alternado, montaje paralelo, montaje convergente o al estudio de las articulaciones espacio-temporales²⁹. Aunque todos estos términos son imprescindibles en el estudio de un cine narrativo quedan fuera de los objetivos del presente trabajo, si bien serán tenidas en cuenta en la medida en la que sean útiles para el estudio de la codificación visual. Asimismo, el análisis de otro tipo de códigos, como los cromáticos o los tecnológicos, tan dependientes de la presencia física de los dispositivos y soportes cinematográficos originales, así como del acceso a documentación técnica, serán considerados únicamente en relación a su utilidad para la obtención de información relevante de cara a la codificación visual.

²⁹ Ver HOLMAN, R., (1982).

3. MATERIAL DE TRABAJO Y METODOLOGÍA

El periodo histórico del cine de atracciones tiene el gran inconveniente de haber perdido la mayor parte de las fuentes originales, es decir, gran parte de las películas que se realizaron hasta la Primera Guerra Mundial han desaparecido irremediablemente. El material fotográfico en el que se realizaban, el nitrato de celulosa, de alto poder inflamable y biodegradable a temperatura ambiente, la falta de normas oficiales sobre la conservación del patrimonio filmico, el hecho de que las copias eran vendidas y no alquiladas y, en consecuencia, conservadas por particulares y exhibidores y no por las productoras, etc., han provocado que el estudio del cine de atracciones se convierta en un campo propio de la arqueología.

En consecuencia, la diversificación de las fuentes es esencial así como el cruce de la información encontrada: bibliografía, entrevistas, artículos de periódicos, información de catálogo, material de *merchandising*, por supuesto las películas conservadas, a veces fotogramas, etc., que nos permitan no sólo entender cómo se produce la recodificación visual del cine de atracciones sino también las motivaciones detrás de la misma.

Por otra parte, como el presente trabajo está focalizado en torno a una productora concreta, si bien de las más importantes de la época, Pathé Frères, claramente asentada en Francia, se han buscado las fuentes en archivos y bibliografía con origen en dicho país, aunque por supuesto sin descartar otras posibilidades, especialmente en el mundo anglosajón con una fuerte tradición en los estudios del cine de los orígenes. Finalmente, debido a la lejanía donde se ubican las fuentes encontradas resulta esencial el uso y la consulta por internet.

En concreto, se han identificado para este estudio las siguientes fuentes:

- *De carácter bibliográfico:* en la filmografía Pathé es imprescindible el catálogo realizado por Henri Bousquet para los años 1896-1914, que es fuente indispensable en cualquier estudio sobre la firma francesa. El catálogo en su totalidad es accesible desde la página web de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, incluidas las introducciones escritas por el propio Bousquet³⁰.

Otra bibliografía que se ha considerado esencial, tanto para la identificación de títulos como para el conocimiento del *state-of-art* es:

³⁰ <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/>.

- ABEL, R., (1998), *The ciné goes to town. French cinema 1896-1914*. Los Angeles, Estados Unidos: University California Press.
 - BURCH, N. (2016), *El tragaluz del infinito*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
 - ELSAESSER, T. (ed.), (1992), *Early cinema. Space, frame, narrative*. Londres, Reino Unido: British Film Institute.
 - GAUDREAU, A., (2008), *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. París, Francia: CNRS éditions.
 - GUNNING, T., (1994), *D.W. Griffith. The origins of American narrative film*. Champaign, Illinois, Estados Unidos: University of Illinois Press.
- *DVDs para el visionado de películas:* lo cual es indispensable para poder identificar el uso de los códigos visuales y su modificación. Se han localizado los siguientes DVDs, todos ellos editados por instituciones culturales de gran prestigio en la conservación y difusión del patrimonio filmico y disponibles fácilmente a través de Amazon:
 - *Fairy tales. Early colour stencil films from Pathé*, (2012), [DVD], British Film Institute.
 - *Coffret Albert Capellani*, (2011), [DVD], Cinémathèque Française & Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.
 - *Segundo de Chomón (1903-1912). El cine de la fantasía*, (2010), [DVD], Filmoteca de Catalunya.
 - *Le Cinéma de Max Linder, par Maud Linder*, (2012), [DVD], Éditions Montparnasse.
 - *Early cinema. Primitives and pioneers*, (2005), [DVD], British Film Institute.
 - *Crazy cinématographe. Europäisches Jahrmartkino 1896-1916*, (2012), [DVD], Cinémathèque de la ville de Luxembourg.
 - *Archivos filmicos* que son otra fuente importante donde encontrar documentación, informes, correspondencia e, incluso, más películas que han sido digitalizadas para su visionado on-line. En ese sentido, se han localizado para el presente trabajo los siguientes:

- Gaumont-Pathé archives³¹, que dispone para su visionado de numerosas películas Pathé no contenidas en los DVDs anteriores, algunos escenarios, desgloses, fotogramas, etc.
- Fondation Jérôme Seydoux-Pathé³², con el listado completo de películas catalogadas por Henri Bousquet, algunas películas más, fotografías de rodaje, carteles publicitarios, correspondencia, informes, material técnico, etc.
- Cinémathèque Française, con múltiple información de archivo disponible, como la procedente de la “Commission de Recherche Historique”³³:

“La Commission de recherches historiques de la Cinémathèque Française, [...], avait pour mission de réunir les pionniers et les premiers artisans du cinéma afin de recueillir leurs souvenirs, d'établir les filmographies et de collecter les archives. [...].

[...]. Il s'agit principalement de convocations, des procès-verbaux des réunions de la commission (entretiens, analyses, filmographies, notes, correspondance concernant Perret, Feuillade, Méliès, Tourneur, Linder, etc.) ou de thèmes particuliers (Pathé, Actualités Gaumont, usines Lumière, pellicule, cinéma muet français, etc.), [...].”³⁴

La metodología llevada a cabo en este trabajo tiene tres líneas de trabajo claramente definidas, no necesariamente realizadas secuencialmente sino que se interrelacionan las unas con las otras.

1. En primer lugar, un examen general de la bibliografía propuesta con un doble objetivo. Primero, la identificación de las películas más significativas para nuestro estudio. Téngase en cuenta que la gran variedad de géneros oficialmente aceptadas en el catálogo Bousquet, la duración media de las películas del cine de los orígenes, en torno a los 10/15 minutos, así como el gran número de directores y realizadores implicados, obligan a ampliar el estudio al mayor número de películas posibles para asegurar las conclusiones que puedan obtenerse. Segundo, obtener una visión general, amplia y moderna sobre los estudios cinematográficos en torno al cine de atracciones, es decir, el *state-of-art* de la materia. De este modo, la bibliografía propuesta ofrece

³¹ <http://www.gaumontpathearchives.com/>

³² <http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/>

³³ http://www.cineressources.net/recherche_t.php

³⁴ <http://www.cineressources.net/repertoires/archives/fonds.php?id=cr>

una visión del ayer y del hoy de dichos estudios y será utilizada también, en una suerte de camino inverso, para explorar nuevos títulos o artículos que hayan sido referenciados por los autores.

2. En segundo lugar, una inspección detallada de las películas que hayan sido seleccionadas para examinar el uso de la codificación visual en las mismas y determinar si cambian sus usos semánticos (y sintácticos) y cómo y por qué lo hacen. Los títulos escogidos y analizados se listan en un anexo, han sido escogidos para obtener una visión amplia de la producción Pathé entre los años 1905 y 1910, de modo que se pueda apreciar la variación en el uso de la codificación visual en dichos años. En consecuencia, pertenecen a varios géneros de la época, varios realizadores, y son relevantes para tal o cual código visual y su utilización.
3. Finalmente, un cruce de las conclusiones que puedan obtenerse en los puntos anteriores con otras fuentes bibliográficas de crítica textual y teoría filmica para enmarcar las posibles relaciones semánticas entre los diferentes códigos, enriquecer el estudio interpretativo y alejarlo del mero análisis semiótico; así como otras fuentes de carácter histórico, social y/o económico que puedan contextualizar las modificaciones observadas con la realidad socioeconómica del periodo estudiado:
 - CARMONA, R., (2016), *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
 - STAM, R. et al., (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
 - SADOUL, G., (2015), *Historia del cine mundial desde los orígenes*. México DF, México: Grupo Editorial Siglo XXI.
 - SALMON, S., (2014), *Pathé. À la conquête du cinéma 1896-1929*. París, Francia: Éditions Tallandier.

4. ¿QUÉ ES EL CINE DE ATRACCIONES?

“The phrase ‘the cinema of attractions’, [...], characterized the earliest phase of cinema as dedicated to presenting discontinuous visual attractions, moments of spectacle rather than narrative. This era of attractions was followed by a period, beginning around 1906, in which films increasingly *did* organize themselves around tasks of narrative. These later films employed extensive actions over time, a strong sense of cause and effect, the development of characters with motivations and purposes, and the creation of suspense. By contrast, the cinema of attractions presented visual delights ([...]), surprises ([...]), displays of the exotic, beautiful, or grotesque ([...]), or other sorts of sensational thrills ([...]). Using the term ‘monstration’ ([...]) rather than narration to characterize this style, Gaudreault emphasized that this is a cinema of ‘showing’ rather than ‘telling’”.³⁵

Como puede comprobarse, el concepto *cine de atracciones* es un término introducido para definir las primeras etapas del cine y es extraído de las teorías de Serguei Einsenstein alrededor de su “Montaje de Atracciones” de 1923 y también del manifiesto futurista de Marinetti “The Variety Theater” de 1913³⁶. El objetivo de dicho término no es de simple catalogación cronológica, sino también para circunscribir cómo se entendía el cine en aquella época, cómo se consumía, cuál era su estética y los fundamentos artísticos sobre los que se sustentaba. La etapa del cine que se ubica temporalmente entre 1890 y 1914 ha recibido muchas denominaciones a lo largo de la tradición de estudios cinematográficos: *cine primitivo*, *cine de los orígenes* o *de los primeros tiempos*³⁷, *cine de atracciones* o, más recientemente, *cinematografía-atracción*.

³⁵ ABEL, R., (2005), p. 124. Entrada *cinema of attractions* escrita por Tom Gunning. Las cursivas y las negritas están presentes en el original.

³⁶ STRAUVEN, W., (2006), p. 15.

³⁷ *Cine primitivo* está actualmente en desuso por las connotaciones negativas de la palabra “primitivo”, en el sentido de rudimentario; *Cine de los orígenes* presenta la problemática de situar un *primer* cine, en relación a un *segundo* y un *tercer* cine a lo largo de una línea temporal, obligando a cierto vínculo entre ellos, en lugar de abordar su estudio de manera autónoma; *Cinematografía-atracción* adopta la terminología usada por Georges-Michel Coissac en 1907 para considerar las prácticas filmicas entre 1895 y 1915 como un periodo fronterizo entre un tiempo en el que el cinematógrafo como dispositivo tecnológico no existía (antes de 1895) y el surgimiento del cine como institución cultural básicamente narrativa (a partir de 1915). Ver GAUDREULT, A., (2006).

Escrito entre 1976 y 1981, Noël Burch escribe su obra seminal *El tragaluz del infinito* en la cual diferencia el cine pre-clásico como entidad propia y analiza la conversión que se opera en el mismo. “Puesto que, y esta es la tesis principal de este libro, veo a la época 1895-1929 como la de la constitución de un Modo de Representación Institucional [...], que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine”³⁸. Si bien trata de superar cierto posicionamiento semiológico sustituyendo el concepto de *Lenguaje* por el más general de *Modo de Representación*, no niega tampoco el uso del primero. Así pues, describe un primer Modo de Representación Primitivo, ajeno a cualquier influencia pues al ser *primitivo*, es decir, “en el sentido de ‘primero’, ‘original’, pero también en el de ‘frustrado’, ‘grosero’, [...]”³⁹, que poseía una serie de características propias, para convertirse en un segundo Modo de Representación, denominado Institucional, caracterizado por la construcción de un proceso diegético tanto a nivel de emisor como de receptor según el cual el primero concibe un producto visual que ignora la presencia del segundo. En otras palabras, el público puede asumir la función de un *voyeur* anónimo y escondido gracias a la construcción, entre otras cosas, de un espacio escénico realista y habitable por la cámara/espectador y una serie de reglas sintácticas capaces de invisibilizar a los ojos la operación de montaje mediante diferentes mecanismos denominados *raccords*. Por otro lado, el Modo de Representación Primitivo adolecía de la ausencia de estas herramientas y se constituía con una serie de reglas propias que pueden resumirse como sigue⁴⁰:

- autarquía del plano, este es relativamente independiente del anterior y del posterior;
- el relato no está clausurado, parece que no tiene un comienzo ni un final;
- el relato es consciente de la presencia del espectador, quien puede ser interpelado directamente por los personajes, por ejemplo, mediante miradas a cámara;
- la cámara privilegia la posición frontal y horizontal a la acción, especialmente al rodar interiores, tendiendo los actores a entrar en cuadro por la derecha y la izquierda;
- ausencia de escorzos, diagonales y utilización generalizada de telón de fondo pintado lo que anula la sensación de perspectiva;
- tendencia hacia la escala de plano general de conjunto, lo cual aleja a los actores de cámara dificultando la lectura de los rostros y acentuando la gesticulación corporal;

³⁸ BURCH, N., (2016), p. 17.

³⁹ *Ibid*, p. 16, nota 3.

⁴⁰ ORTIZ SUÁREZ, E.H., (2013).

- tendencia a componer el plano horizontalmente, es decir, la acción y el movimiento de los personajes se desarrollan en la mitad inferior del plano;
- iluminación plana y homogénea incapaz de crear grandes sombras;
- poca presencia de movimientos de cámara.

Sin ánimo de generalizar, los puntos anteriores pueden ser una guía al que referenciar el modo en el que se fabricaba la imagen en los primeros estadios del cinematógrafo, especialmente, el cine que se realizaba en Pathé Frères. En 1978 se desarrolló el famoso Congreso de Brighton que marcó un antes y un después en los estudios del cine de principios del s. XX. Numerosos teóricos, historiadores y críticos se reunieron en la ciudad británica para debatir y, sobre todo, visionar el cine *primitivo*.

“C’est, comme on le sait, dans la foulée du symposium « Cinéma 1900-1906 », [...], que ce mouvement de redécouverte a été amorcé. [...]. On y avait en effet rassemblé près de six cents films de la période visée, pour les projeter à une brochette de spécialistes. *La projection de ces films a été une véritable révélation*”⁴¹.

Muchas películas que permanecían ocultas en las catacumbas de las filmotecas y centros de conservación pudieron salir a la luz y ser contrastadas entre ellas. Ideas preconcebidas fueron cayendo por su propio peso: “One alleged distinction -that Pathé films were shot in the studio, while Gaumont films were shot on location- simply does not hold up, as more and more film archive prints become available for viewing”⁴². La oportunidad de realizar un visionado global que diera una imagen de conjunto del objeto de estudio, así como la aparición de una nueva generación de historiadores, tuvo como consecuencia la certeza de que el *cine primitivo* era, tal y como denunciaba Méliès en 1926⁴³, un fenómeno maduro, y que su verdadero estudio y comprensión no podía venir de una comparativa injusta con un cine, *quizás más evolucionado*, en términos narrativos y/o visuales gracias a poseer mayores figuras sintácticas

⁴¹ GAUDREAU, A., (2008), p. 9. Las cursivas están presentes en el original.

⁴² ABEL, R., (1998a), p. 501, nota 111.

⁴³ “Croit-on vraiment que nous étions encore des primitifs, après vingt ans de travail soutenu et de perfectionnements continus?”. MÉLIÈS, G., “En marge de l’histoire du cinématographe”, en *Les dossiers de la cinémathèque*, 10, (10/1982). Disponible en <http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/en-marge-de-lhistoire-du-cinematographe/#return-note-605-5>.

de montaje o por haberse desligado de las influencias teatrales en relación a la puesta en escena, etc.

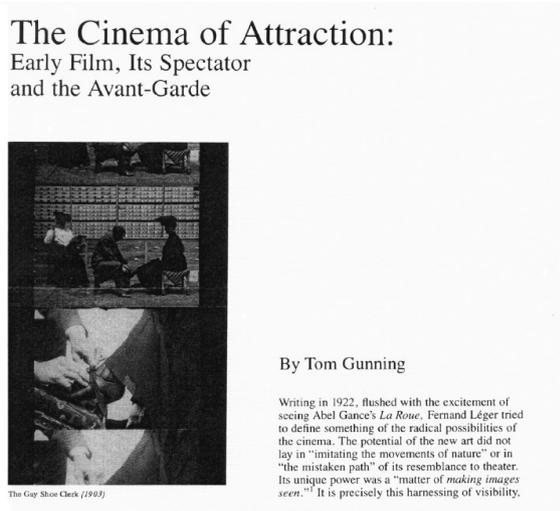


Figura 2: GUNNING, T., "The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde". En *Wide Angle*, 8, (1986). Fuente STRAUVEN, W., (2006).

En 1985, los historiadores Tom Gunning y André Gaudreault dieron un impulso a los estudios del cine de principios del s. XX introduciendo el concepto de *cine de atracciones* en varios artículos aparecidos y corregidos entre 1985 y 1990⁴⁴, en particular "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde"⁴⁵ y "Un défi à l'histoire du cinéma"⁴⁶. Igualmente, en un artículo coetáneo con los anteriores, el término *atracción* ya se usa para incluir en dicho concepto la *Slapstick Comedy* y el ímpetu del gag⁴⁷. La aparición del concepto de *atracción* supone un impulso radical a cómo los historiadores se acercan al *cine de los orígenes*, en relación a su propia época y no diacrónicamente en relación a un cine posterior. Dicha terminología no tiene, como se ha afirmado antes, una única intencionalidad de catalogación cronológica, dicho de otro modo, los términos *cine de atracciones* y *cine de los primeros tiempos* no son necesariamente excluyentes. "Should the term 'cinema of attractions' replace the term 'early cinema', [...]? To my mind, it should not, although hopefully it does shape how we think about cinema's first decade"⁴⁸. Es decir, si el *cine de los primeros tiempos* aborda el estudio de las películas de la primera década del s. XX en relación al cine institucionalizado que surgirá a partir de 1915 aproximadamente, es decir, abordando

⁴⁴ STRAUVEN, W., *op. cit.*, pp. 11-16.

⁴⁵ Hay dos versiones de dicho artículo, ambas se encuentran disponibles en GUNNING, T., (2006a).

⁴⁶ La traducción inglesa se encuentra disponible en GAUDREULT, A. y GUNNING, T., (2006).

⁴⁷ Disponible en CRAFTON, D., (2006).

⁴⁸ GUNNING, T., (2006b), p. 36.

la evolución de un cine *poco* narrativo a otro donde la narración está plenamente asentada, el *cine de atracciones*, por otro lado, es *otra manera* de aproximarse al medio cinematográfico que surge a partir de los estudios sobre el cine de principios del s. XX y que trata de contener también cómo se consumían las películas, en qué lugares, bajo qué paradigma eran concebidas así como, lógicamente, la estética y la semántica que las gobernaba.

El concepto de *cine de atracciones* surge cuando Tom Gunning se apercibe, al aplicar las teorías de género de Laura Mulvey⁴⁹, de que la variable *espectador* debe ser tenida en cuenta a la hora de valorar las películas,

“[...], Mulvey showed that spectatorship itself included possibilities of difference. If a gendered spectator had to be considered, then isn't a historical spectator also in need of discussion? Early films [...] with their lack of integration of images into a continual narrative structure, addressed their spectators differently than films managed rhetoric of display for the viewer rather than fashioning a process of narration and absorption”⁵⁰.

En ese sentido, un film sólo puede ser verdaderamente aprehendido al enmarcarlo correctamente en su época y su lugar, lo cual determina su modo de exhibición y de consumo y, en consecuencia, su producción y su semántica. Sólo posicionándonos en el punto de vista de un espectador de 1905 se puede verdaderamente entender por qué las películas de dicho periodo construyen las imágenes cómo lo hacen.

“Writing of the variety theater, Marinetti not only praised its aesthetics of astonishment and stimulation, but particularly its creation of a new spectator who contrasts with the ‘static’, ‘stupid voyeur’ of traditional theatre. The spectator at the variety theatre feels directly addressed by the spectacle and joins in, singing along, heckling the comedians. [...]”⁵¹.

Es un cine orgulloso de mostrar, de enseñar, de exhibirse, de atraer la atención del espectador súbitamente impactando su mirada con acontecimientos epatantes, actitud propia del vodevil o del teatro de variedades. Pero no se deber confundir *atracción* con el simple acto de *mostración*.

⁴⁹ MULVEY, L., (1975).

⁵⁰ GUNNING, T., *op. cit.*, p. 35.

⁵¹ GUNNING, T., (2006a), p. 385.

“Attraction and monstration, albeit both equally ‘opposed’ to narration, cannot simply be considered as synonyms. Whereas the concept of monstration implies a (narratological) instance that shows something, the notion of attraction emphasizes the magnetism of the spectacle shown”⁵².

Es decir, la atracción *atrae* la mirada del espectador, la interpela directamente, la lleva de aquí para allá pero con un sentido diferente al de un relato visual narrado, el de crear un espectáculo visual impactante que deje sin aliento al espectador. De este modo, una atracción es ver aparecer un fantasma o transformar una flor en un hada, también los decorados bizarros que muestran la Luna, los colores llamativos y saturados pintados a mano, mirar a través de una cerradura para ver una mujer desnudarse, perseguir a un perro que ha robado unas salchichas, maltratar a un policía, saltar de un plano general a un plano corto o descubrir el fondo del mar mediante una panorámica. Todo lo anterior es susceptible de ser considerado una *atracción*. Como decía el propio Eisenstein:

“La atracción ([...]) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica [...]: ojos arrancados y manos y piernas amputadas en escena; o bien el actor que por teléfono participa de un acontecimiento horrible [...]; o bien la situación de un borracho que percibe la proximidad de una catástrofe [...]. [...] Yo entiendo que, por principio, la atracción es el elemento autónomo y primario de la construcción del espectáculo, la unidad molecular ([...]) de la eficacia del teatro y del teatro en general”⁵³.

El término *atracción*, tanto para Eisenstein como para Gunning, es utilizado en el mismo sentido que en el circo o en la feria, de hecho, dos de los lugares donde más éxito tenían las proyecciones de películas a principios del s. XX. Es el sentido de la atracción de la montaña rusa, del castillo fantasma, de la mujer barbuda, del mismo cinematógrafo como una atracción más junto con todas las anteriores, destinado a provocar la mirada, asustarla, impactarla, traumatizarla, en un cambio súbito, una aparición fugaz, un surgimiento concreto y momentáneo. Así pues, las características principales del cine de atracciones son:

“The drive towards display, rather than creation of a fictional world; a tendency towards punctual temporality, rather than extended development; a lack of interest in character ‘psychology’ or the development of motivation; and a direct, often marked, address to the spectator at the expense of the creation of a diegetic

⁵² STRAUVEN, W., *op. cit.*, p. 17.

⁵³ EISENSTEIN, S., (1923).

coherence, are attributes that define attractions, along with its power of ‘attraction’, its ability to be attention-grabbing ([...])”⁵⁴.

De este modo, el cine se convierte en un espectáculo atrayente, una atracción de feria, un espectáculo de variedades constituido por varias vistas o films, es decir, cada proyección cinematográfica se constituía con una docena o quincena de películas individuales formadas por vistas de la vida real, *feriées*, películas de trucos, dramas históricos y realistas, etc. Y cada película en sí constituida a su vez por una serie de atracciones cuya sucesión daba lugar a un espectáculo único, ya fuera un color, una mariposa, una caída, un atropello o un cambio súbito de escala, cualidades todas ellas que se superponen a una línea narrativa.

“To summarize, the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle -a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself. [...]. Theatrical display dominates over narrative absorption, emphasizing the direct stimulation of shock or surprise at the expense of unfolding a story or creating a diegetic universe. The cinema of attractions expends little energy creating characters with psychological motivations or individual personality”⁵⁵.



Figura 3: Barraca de feria de Georges Hipleh-Walt, hacia 1900. Fuente colección de la Cinémathèque suisse.

Es importante el comentario de Eisenstein según el cual “la atracción es la unidad molecular del espectáculo”, en sintonía con la afirmación de Gunning “a tendency towards punctual

⁵⁴ GUNNING, T., (2006b), p. 36.

⁵⁵ GUNNING, T., (2006a), p. 384. Este párrafo no estaba en la versión de 1986 del artículo “The cinema of attraction: ...”, apareciendo por primera vez en la versión de 1990 de “The cinema of attractions: ...”.

temporality”. El cinematógrafo se convierte en la atracción de la feria, en una de sus unidades moleculares, cada película de la sesión cinematográfica es una nueva atracción, una nueva unidad molecular dentro de la anterior, cada elemento *atractivo* en cada película es, a su vez, otra de las unidades moleculares que la constituyen. Las atracciones puede ser vistas como elementos puntuales discontinuos que, concatenados los unos con los otros (montaña rusa, mujer barbuda y cinematógrafo, por un lado; dentro del último, *feriée*, trucaje, drama realista, vista picante; en cada uno de estos, color rojo saturado, movimiento panorámico, atropello de un policía), forman el espectáculo al que asiste el público, en oposición al concepto vectorial que gobernaría un relato puramente narrativo en el que cada elemento puntual formaría parte de un todo interrelacionado y extendido a lo largo de una línea temporal. Como afirma Gaudreault, un film se define como una cadena de significantes puntuales que se alinean los unos después de los otros en la inevitable vectorización que supone la proyección de la película, surgiendo así una tensión entre la atracción, que desea preservar su naturaleza, y “la contamination de la vectorisation ‘narrationnelle’, [...]”⁵⁶. Tensiones que pueden extenderse a todo el discurso fílmico: “monstration et narration, entre effet *spectaculaire* et effet *narratif*, entre photogramme et plan, entre cadrage et montage”⁵⁷.

De este modo se crea una especie de controversia entre las diferentes perspectivas a partir de las cuales uno puede acercarse al estudio de los films de esta época, es decir, desde la narración (o la ausencia/primitivismo de esta) en el *cine de los primeros tiempos*, entendida como la concatenación de una serie de acontecimientos relacionados por causa-efecto que crean una diégesis absorbente y sustitutiva de la realidad física del espectador, propia del cine institucionalizado posterior a 1915, o desde la atracción en el *cine de atracciones*, por la cual el espectador es más bien testigo de una realidad *recreada* en paralelo a su propia existencia que puede, y de hecho lo hace, interpelarlo directamente, pues el espectáculo en sí mismo es consciente de la existencia de un espectador que lo visiona, “an acknowledge spectator, in opposition the unseen voyeur”⁵⁸.

“What precisely is the cinema of attractions? First, it is a cinema that bases itself on the quality that Léger celebrated: its ability to *show* something. Contrasted to the

⁵⁶ GAUDREULT, A., *op. cit.*, p. 96.

⁵⁷ *Ibid.* Las cursivas están presentes en el original.

⁵⁸ BUCKLAND, W., (2006), p. 45.

voyeuristic aspect of narrative cinema analysed by Christian Metz, this is an exhibitionist cinema”⁵⁹.

De hecho, esta tensión entre atracción y narración ya aparece en la génesis del propio concepto de *cine de atracciones* en la comunidad científica. Efectivamente, desde su misma aparición se pone en duda la *ausencia* de narración en el periodo anterior a 1906. Un ejemplo claro de esta problemática se aprecia en el film *The Gay shoe clerk* (Edwin S. Porter, 1903), en el cual hay un acercamiento de cámara desde el plano general de un zapatero y su clienta hasta el plano detalle de las manos del primero colocándole el zapato a la segunda. Para el historiador Charles Musser es un acercamiento necesario en términos narrativos para enfatizar y justificar las reacciones posteriores de los personajes, mientras que para Tom Gunning es una atracción erótica para disfrute del público. Las reservas de Charles Musser respecto a la teoría de Gunning se constatan en su artículo de 1994 “Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity”⁶⁰, donde apunta la importancia narrativa que podía tener la presencia del comentarista en la comprensión de las imágenes, las aportaciones narrativas del cine de E.S. Porter en el periodo 1903-1906, o la existencia de claros relatos narrativos como las *Pasiones* de Pathé (versión de 1902) o *Uncle Tom’s Cabin* (Edwin S. Porter, 1903). Para Tom Gunning, todos esos ejemplos pueden explicarse desde el paradigma de la *atracción* en diversas maneras: poniendo en cuestión el papel del comentarista, la necesidad del público de conocer de antemano los relatos que se le narraban (e.g., la Biblia) u ofreciendo alternativas atraccionales a argumentos narrativos.

En cualquier caso, los conceptos de atracción y narración no son excluyentes. El hecho de que una película esté dominada por la atracción no invalida que pueda ser también narrativa, o que pueda contener elementos de una narración. Que esté dominada por la atracción significa exactamente *eso*, que las atracciones se superponen al resto de elementos, condicionándolos y dirigiendo tanto el espectáculo como la mirada del espectador:

“I never claimed that attractions were the only aspect of early cinema, although I claim they do dominate the period, first numerically [...]. Secondly, attractions tend to dominate even those films which also involve narrative”⁶¹.

⁵⁹ GUNNING, T., *op. cit.*, p. 382.

⁶⁰ Disponible en MUSSER, Ch., (2006).

⁶¹ GUNNING, T., (2006b), p. 36.

Esta dominancia de la atracción en películas aparentemente narrativas, como pueden ser las de persecución o las *feriées*, puede suceder tanto por la ruptura de la línea narrativa dominante o por el diseño de un relato que básicamente sirve como excusa para desplegar un conjunto de atracciones como los fantasiosos trucajes, tal y como el propio George Méliès asume:

“[...] mon procédé de construction dans cette sorte d’œuvres consistait à inventer les détails avant l’ensemble; ensemble qui n’est pas autre chose que le ‘scénario’. On peut dire que le scénario dans ce cas n’est plus que le fil destiné à lier les ‘effets’, par eux-mêmes sans grande relation entre eux [...]”⁶².

En esta disputa entre la atracción y la narración por superponerse la una sobre la otra, André Gaudreault y Tom Gunning identifican un punto de inflexión a partir del cual se puede dividir el periodo entre 1895 y 1915 en dos subperiodos, de modo que la atracción es claramente dominante hasta 1908 y, a partir de ese año, la narración gana una importancia definitiva. El primer periodo es denominado Sistema Mostrativo de Atracciones mientras que el segundo es el llamado Sistema de Integración Narrativa.

“We have identified, for the period with which we are concerned (1895-1915), two modes of film practice. [...]. The first mode would cover the entire first period of film history until 1908, whereas the second mode would stretch to 1914. We have decided to call the first mode the ‘system of monstrative attractions’ and the second the ‘system of narrative integration’”⁶³.

En realidad, lo importante es que la historia del cine ya no se define tanto en función de la aparición o la evolución de formas *menos narrativas* hacia fórmulas más complejas, es decir, el Modo de Representación Institucional, con las que nos podríamos retrotraer hasta las primeras *Pasiones* como hace Charles Musser, sino que se aceptan otras formas de cine igualmente válidas como objetos de estudio y autónomas más allá de su capacidad narrativa. Ambos modos de práctica filmica pueden coexistir en el mismo tiempo y espacio, incluso en la misma película, es decir, uno no es la evolución del anterior sino que ambos son dos entidades autónomas que pueden ser confrontadas.

“Dentro del sistema mostrativo de atracciones, la narración cinematográfica, por supuesto, era completamente secundaria. [...]. Los elementos cinemáticos que

⁶² MÉLIÈS, G., (1932), “Importance du scénario”. En *Cinéma Ciné pour tous*. Disponible en <http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/importance-du-scenario/>.

⁶³ GAUDREULT, A. y GUNNING, T., *op. cit.*, p. 373.

hemos dado en llamar, quizás exageradamente, *lenguaje cinematográfico* hacen su primera aparición durante este período (primeros planos, picados, *travellings*, etc.). No obstante, en el sistema mostrativo de atracciones estos elementos no necesariamente tenían la misma función que tendrán en el sistema que le continúa, el de integración narrativa. [...]. Hay una razón en particular para esto, en el primer sistema esos elementos no están estrictamente sujetos a la ‘narrativización’⁶⁴.

Una gran diferencia entre ambos sistemas es la funcionalidad más o menos narrativa que pueden adquirir lo que, más adelante, llamaremos códigos visuales, es decir, angulaciones de cámara, escalas, movimientos de cámara, etc. No para identificar un proceso evolutivo que lleve de un sistema al otro, sino como diferencias de usos del mismo elemento. De este modo, “The distinction between the system of narrative integration and that which replaced it is, however, less clear-cut. [...] this is also attributable to the fact that there is no strong solution of continuity between the two systems”⁶⁵.

En definitiva, el sistema de integración narrativa supone la creación de facto de la figura teórica del narrador cinematográfico⁶⁶ cuya capacidad de enunciación discursiva sobre el relato se muestra sobre los registros visuales y sonoros del mismo a través de los elementos profilmicos, el encuadre y el montaje⁶⁷ organizados de tal manera que cumplan el requisito básico de *contar la historia*.

“El cine institucional es un cine narrativo, así que necesita un narrador. El ‘cine’ de las atracciones no tiene necesidad de narrador. Prefiere al charlatán de feria, al maestro de ceremonia del *music-hall*, del teatro de vodevil o del café-concierto, al vocero a la entrada del cine, [...]”⁶⁸.

⁶⁴ GAUDREAU, A., (2006), en *Secuencias*, 26, pp. 26-27. Las cursivas están presentes en el original.

⁶⁵ GAUDREAU, A. y GUNNING, T., *op. cit.*, pp. 372-373.

⁶⁶ STAM, R., et al., (1999), pp. 120 y 127.

⁶⁷ GUNNING, T., (1994).

⁶⁸ GAUDREAU, A., *op. cit.*, p. 28.

5. CODIFICACIÓN DE UN FILM

Para analizar la modificación de la codificación visual en el cine de atracciones hacia una mayor integración narrativa, es necesario definir primero qué se entiende por *codificación*, cómo es una posible codificación del material filmico y si el análisis es pertinente para todos y cada uno de los posible códigos existentes. Analizar una película desde una perspectiva estrictamente semiótica tiene una serie de inconvenientes derivados de la semi-ausencia de estancación en el componente filmico en las correspondencias entre significantes y significados. En efecto,

“Por mucho que alguien desee transgredir las reglas de la gramática castellana, una frase es legible desde la asunción de una normativa generalmente asumida por una comunidad de hablantes [...]. En un film siempre nos movemos en un terreno resbaladizo, del *parece que esta imagen significa o quiere decir que...*”⁶⁹.

Sin embargo, el acercamiento semiótico tiene la ventaja de crear un armazón lo suficientemente estable y coherente como para independizar el análisis de una película de la subjetividad del analista. Por otra parte, el cine de atracciones muestra una *normativa* en la definición y uso de sus imágenes muy alejada de la actual e influenciada por otros espectáculos con mucha mayor tradición escénica a principios del s. XX, como el teatro o el music-hall. Efectivamente, “Pese a todo, las convenciones establecidas por el uso a lo largo de sus casi cien años de existencia, nos permiten hablar de ciertos códigos, no por débiles menos efectivos”⁷⁰. Precisamente, y de ahí su gran interés, el cine de atracciones no tenía *cien años de existencia* y, en consecuencia, el uso de códigos visuales era muy diferente.

Un film puede ser entendido como un lenguaje y su análisis abordado desde su articulación de acuerdo con una serie de códigos operantes en el discurso filmico. Para Umberto Eco, el código es independiente del destinatario, dicho de otro modo, lo importante es que establezca una correspondencia entre lo que el signo representa y *lo representado* de manera que se pueda constituir como sistema de significación, y esto no tiene que ver con el hecho de que dicho sistema dependa de la existencia de un destinatario⁷¹. Desde esta perspectiva, cualquier codificación que aglutine todas las posibles correspondencias entre significante y significado es válida, en particular si podemos usarla tanto para el cine de atracciones como para

⁶⁹ CARMONA, R., (2016), p. 85.

⁷⁰ *Ibid*

⁷¹ *Ibid*, p. 50.

cualquier otra cinematografía y, precisamente, puede servirnos como cadena de transmisión entre ellas, por ejemplo, en el tránsito que se opera hacia mayores formas narrativas en Pathé Frères durante la primera década del siglo XX. Por otra parte, Umberto Eco define varias manifestaciones o usos de los códigos que Rafael Carmona sintetiza en tres ejemplos⁷². Primero, un conjunto de correspondencias como la del alfabeto Morse. Segundo, un repertorio de señales con significado fijo tanto individualmente como en combinación con otras señales como sucede en el código de circulación. Tercero, un conjunto de reglas de comportamiento como la gramática castellana o alemana. Es decir,

“un código posee tres rasgos definitorios ([...]) según los cuales es siempre: un sistema de equivalencias, una serie de posibilidades [...] o un conjunto de comportamientos [...], según el cual emisor y destinatario pueden establecer contacto, sabiendo que ambos hablan el mismo lenguaje”⁷³.

Lamentablemente, “En el caso del cine no puede hablarse de códigos con la misma firmeza que lo hacemos cuando nos referimos al código Morse, al código de circulación o a una lengua natural”⁷⁴. De todas formas, sí es posible definir una cierta codificación para las imágenes que resulte razonablemente válida para no importa qué periodo o lugar dichas imágenes fueron concebidas. En consecuencia, tras *casi cien años de existencia*, se ha llegado a un cierto consenso según el cual la codificación de un film puede ser dividida en cuatro o cinco grupos: códigos sonoros, tecnológicos, gráficos, sintácticos y visuales⁷⁵.

En relación a los códigos sonoros:

“We know that the so-called silent period of the cinema was rich in varied experiments in the use of the three audible components of cinematic expression [...]; sound effects, words and music. [...]: it was quite exceptional, in the silent period, for a film to be projected in complete silence”⁷⁶.

Ya fuera por una orquesta o un pianista que complementaba las imágenes⁷⁷, o por los diálogos y canciones toscamente sincronizados con las imágenes mediante un fonógrafo⁷⁸, o por la

⁷² ECO, U., (1977), pp. 77-81 y CARMONA, R., *op. cit.*, pp. 84-85.

⁷³ CARMONA, R., *op. cit.*, p. 85.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Esta no es la única clasificación posible, véase por ejemplo SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., (2006), pp. 26-45.

⁷⁶ GAUDREAU, A., (1990), p. 274.

⁷⁷ KING, N., (1999).

presencia de un comentador, el sonido era un elemento indispensable en las proyecciones de época muda. No obstante, su exterioridad a la materia fotográfica propiamente dicha, ya que no había una banda de sonido en paralelo a la de la imagen, la aleatoriedad de la interpretación que el comentador pudiera hacer⁷⁹, o las carencias tecnológicas en la sincronización, dificultan excesivamente un posible estudio de los códigos sonoros en las películas del periodo mudo.

En segundo lugar, los códigos tecnológicos vienen determinados por el soporte fílmico, los dispositivos de reproducción y el lugar de proyección, todos ellos definen las condiciones de recepción del producto visual,

“los códigos tecnológicos forman parte de la articulación del film en cuanto tal. Determinados efectos sólo funcionan en un formato y no en otro; un encuadre en formato de 70 mm. permite un tipo de composición estructural inviable en 16 mm., etc”⁸⁰.

Por ejemplo, la velocidad de proyección podía modificarse según la velocidad de filmación o las necesidades de exhibición⁸¹. También el tamaño de la pantalla podía variar, desde los visionados individuales en los kinetoscopios hasta las grandes proyecciones colectivas en el Pathé-Palace⁸², téngase en cuenta la importancia que tiene esto en la modificación de la representación del cuerpo humano a tamaño natural, una de las grandes aspiraciones estéticas del cine en sus primeras etapas en su afán de registrar la realidad. Por otra parte, los locales de proyección eran muy variopintos y no se circunscribían a una única tipología. El cinematógrafo no era un espectáculo por sí mismo sino que convivía con otras formas de entretenimiento habituales a finales del s. XIX.

⁷⁸ Una de las categorías del catálogo Pathé de 1905 era “Scènes ciné-phonographiques”. BOUSQUET, H., (1993), disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/13889-preface-et-sources-d-henri-bousquet-1896-1906>. Ver también REDI, R., (1998), subcapítulo “Gritos y susurros”, pp. 177-187.

⁷⁹ “[...], by 1906, the cinema exhibitor could still play a significant role in determining the spectator’s experience and reading of a film”. ABEL, R., (1998a), p. 104.

⁸⁰ CARMONA, R., *op. cit.*, p. 86.

⁸¹ “A 1915 projectionist’s handbook declared [...] ‘The correct speed of projection [...] is the speed at which each individual scene was taken which may - and often does - vary wildly’”. En BRONWLOW, K., (1990), p. 286.

⁸² ABEL, R., (1998b).

“En Europa, [...] las películas se consumían en distintos lugares de entretenimiento, [...] en locales de variedades, music hall, cafés concierto, restaurantes, teatros, circos y una larga letanía de otros espacios dedicados a cubrir las necesidades de ocio”⁸³.

El estilo del local de proyección también determinaba el público al que iban dirigidas las películas y, en consecuencia, influía sobre el rodaje y la temática de las mismas. Un ejemplo claro lo tenemos en la sala Mercé:

“[...] aquest local destinat a la burgesia culta d’una ciutat industrial com Barcelona, incloïa el cinema [...], es projectaren uns films [...] rodades expressament per a l’ocasió en les quals diversos personatges de la cultura catalana mostraven la seva obra o la seva manera de treballar”⁸⁴.

En tercer lugar, los códigos gráficos articulan todos aquellos elementos de escritura verbal en la imagen como son los títulos de crédito, los subtítulos, cartelera diegética, etc. En el cine de atracciones los más habituales eran, por una parte, las didascalias o carteles explicativos de la narración o explicitadores del diálogo ausente. Fueron introducidos en Pathé Frères a partir de 1902 siendo la película *Aventures de Don Quichotte* (Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, 1903) una de las primeras en incluirlos, y se convirtieron en una de las marcas industriales diferenciadoras de la firma francesa al adoptarse la convención de construirlos en grandes letras mayúsculas de color rojo sobre fondo negro en el que se incluye su característico gallo⁸⁵. El uso de intertítulos para marcar las transiciones tenía por objeto la clarificación del relato de cara a independizarlo de los comentarios del exhibidor⁸⁶. Finalmente, otro código gráfico habitual son los escritos varios de carácter diegético que pueden aparecer en la imagen como carteles de establecimientos, cartas manuscritas, etc. Este procedimiento de proporcionar información desde el interior mismo de la diégesis permite “ocultar la presencia de una instancia narradora”⁸⁷.

En cuarto lugar, los códigos sintácticos articulan la relación de todos los planos entre sí a lo largo del relato de la película dando lugar al proceso conocido por montaje.

⁸³ PALACIO, M., (1998), p. 229.

⁸⁴ MINGUET BATLLORI, J.M., (2009), pp. 76-80.

⁸⁵ RICHARDS, S., (1991).

⁸⁶ ABEL, R., (1998a), p. 85.

⁸⁷ GAUDREAU, A. y JOST, F., (1995), p. 77.

“El *montaje*, en sentido amplio, puede ser considerado como la operación destinada a organizar el conjunto de los planos que forman un film en función de un orden prefijado. Se trata, por tanto, de un *principio organizativo* que rige la estructuración interna de los elementos filmicos”⁸⁸.

El montaje permite que varios planos se concatenen entre ellos variando los espacios escénicos, las ubicaciones de cámara, las focalizaciones, siguiendo a los personajes o alternando situaciones. Básicamente consiste, junto con la decisión visual de encuadre que privilegia visiones del escenario, de privilegiar a su vez ciertos momentos de la historia. En cualquier caso, el montaje no debe asociarse a una mayor narración sino que ayuda a construir la percepción trayendo a la visión del espectador “imágenes inexistentes en la realidad”⁸⁹. De hecho, el haberse utilizado el montaje para descomponer el espacio filmico en múltiples subespacios que han de ser engarzados en la mente del espectador, superando así la unicidad impuesta por el escenario teatral, hizo del montaje una concatenación biunívoca de un plano con el anterior y el precedente⁹⁰. Considerando cada plano una unidad básica de espacio y tiempo, el montaje se encarga de articular las relaciones que se establecen entre planos consecutivos dando lugar al concepto de articulación espacio-temporal⁹¹ la cual ha sido ampliamente estudiada al ser uno de sus rasgos más diferenciadores con respecto al cine posterior, por ejemplo, el mantenimiento del plano desde la entrada del primer personaje hasta la salida del último antes de cambiar al siguiente plano o la repetición de acciones en planos consecutivos para marcar las entradas y salidas de personajes en espacios contiguos⁹². Por otra parte, una de las batallas del cine en sus comienzos fue la problemática sobre cómo representar hechos simultáneos, lo que fue resuelto gracias al montaje alternado⁹³ que permite alternar entre dos situaciones distantes en el espacio, pero simultáneas en el tiempo, sin necesidad de terminar una antes de empezar con la otra, dinamizando así dramáticamente el conjunto. Aunque esta tipología se desarrolló plenamente con D.W. Griffith en la *Biograph*⁹⁴, cierta forma de montaje alternado ya es visible en varias películas de Pathé Frères⁹⁵.

⁸⁸ CARMONA, R., *op. cit.*, pp. 109-110. Las cursivas están presentes en el original.

⁸⁹ *Ibid*, p. 110.

⁹⁰ *Ibid*, p. 111.

⁹¹ BURCH, N., (2008), pp. 13-25.

⁹² ELSAESSER, T. y BARKER, A., (Eds.), (1990), pp. 9-150. Ver también BURCH, N., (2016).

⁹³ También mediante la profundidad de campo, usando multipantallas o por montaje sucesivo.

⁹⁴ GUNNING, T., (1994).

⁹⁵ ABEL, R., *op. cit.*, pp. 104-105. Ver también GAUTHIER, P., (2008).

5.1. CODIFICACIÓN VISUAL

Los códigos visuales tienen que ver con la iconografía y aquellos de índole fotográfica. En relación a los primeros, pueden ser de reconocimiento⁹⁶ y de transcripción⁹⁷ icónica, de composición y estrictamente iconográficos. La composición permite organizar las relaciones de los elementos en el interior de la imagen, revelando la importancia de alguno respecto los otros, dividiendo el interior del encuadre en segmentos semánticos, dirigiendo la visión del espectador a lo largo de líneas o enriqueciendo el film mediante organizaciones geométricas. Los códigos iconográficos “regulan la constitución de imágenes con significado estable y genérico, tanto en el nivel de los personajes como en el del espacio”⁹⁸. Un ejemplo claro lo tenemos en la configuración establecida para el personaje de Cristo quien es representado como un hombre maduro, con barba y vestido con túnica, en ocasiones portando la corona de espinas y los estigmas⁹⁹. Los códigos de carácter fotográfico son, en cierta medida, también compartidos por la pintura y la fotografía estática, si bien otros como los movimientos de cámara son exclusivos del discurso cinematográfico. Pueden ser divididos a su vez en otros cuatro grandes bloques: la perspectiva, la planificación, la iluminación y el color.

“Se llama perspectiva a la representación, en una superficie plana, de una realidad tridimensional”¹⁰⁰. Ha de atenderse al hecho de que la representación en superficie de una realidad tridimensional según las reglas euclídeas no es la única posibilidad. De hecho, hasta el Renacimiento era más bien la excepción a la regla. Efectivamente,

“En el espacio abstracto y simbólico de una superficie plana pueden desarrollarse multitud de convenciones estilísticas. De hecho, decisiones como el asignar el arriba y el lejos a la parte superior de la superficie no son sino eso, una convención”¹⁰¹.

No obstante, la innata característica de la imagen fotográfica como registrador *impersonal* de la realidad, así como la fuerte vocación realista del cine en su primera etapa, han hecho que la

⁹⁶ “Organizan los sistemas de correspondencia entre rasgos icónicos y valores semánticos y permiten [...] reconocer las figuras sobre la pantalla y saber lo que representan”. CARMONA, R., *op. cit.*, p. 87.

⁹⁷ “Aseguran una correspondencia entre rasgos semánticos y elementos gráficos, con los que se busca reproducir las características del objeto”. *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Así es representado en *Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus Christ* (Ferdinand Zecca, 1907).

¹⁰⁰ SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁰¹ CARMONA, R., *op. cit.*, p. 89.

tradicón euclídea de representación del espacio sea la predilecta en el medio cinematográfico¹⁰².

La planificación puede subdividirse en función de la delimitación del espacio mediante los márgenes del cuadro y nos estaríamos refiriendo a conceptos como encuadre, campo, fuera de campo y profundidad de campo, o en función al modo de mirar dicho espacio y, por tanto, los conceptos a los que nos remitiríamos serían los de escala, angulación, altura e inclinación de plano. Por otra parte, podría decirse que los movimientos de cámara tienen implicaciones tanto en uno como en el otro. De manera general, puede decirse que todo plano viene delimitado por un campo y un encuadre, siendo el primero el espacio fílmico contenido en los márgenes delimitados por el segundo. Asimismo, la existencia de un campo define a su vez el fuera de campo o lo que no está en el campo, es decir, lo que está fuera del encuadre o del foco. Habitualmente, el fuera de campo existe en la medida en que su ausencia queda patente en el propio discurso mediante un sonido o una referencia deíctica como la mirada.

La escala del plano suele definirse a partir de las dimensiones del cuerpo humano representado. A pesar de la sencillez del concepto no hay una normativa totalmente definida¹⁰³. En cualquier caso, en este trabajo se ha usado la siguiente clasificación, teniendo en cuenta la figura de un adulto que se encuentra de pie:

- Gran plano general (GPG): la figura íntegra ocupa no más de la mitad del encuadre.
- Plano general (PG): la figura íntegra ocupa el encuadre en su totalidad.
- Plano americano (PA): la figura ocupa el encuadre desde las rodillas.
- Plano medio (PM): la figura ocupa el encuadre desde la cintura (o el pecho).
- Primer plano (PP): la figura ocupa el encuadre desde los hombros hacia arriba.
- Plano detalle (PD): vista cercana de un objeto o de un detalle del rostro o del cuerpo humano, por ejemplo, los labios, los ojos o las manos.

Ninguna definición será nunca totalmente satisfactoria y la anterior tampoco lo es, en particular, esta se basa en la presencia del rostro del personaje para definir el tamaño del plano. Si, por ejemplo, un personaje estuviera sentado y la integridad de su cuerpo fuera

¹⁰² Incluso cuando dicha representación es distorsionada mediante el uso de ópticas deformantes (e.g., Orson Welles) o decorados aberrantes (e.g., Expresionismo alemán) es precisamente para dar a entender una realidad subjetivamente deformada o una realidad distópica.

¹⁰³ En Francia suele diferenciarse la escala de plano en relación al decorado y a la dimensión del cuerpo humano.

visible desde los pies hasta la cabeza, no deberíamos valorar dicha escala como PG sino como PA, pues lo que clasifica la escala según la definición anterior es realmente el tamaño de la cabeza en el encuadre. En cualquier caso, teniendo en cuenta que el rostro y la mirada de un personaje-actor son elementos nucleares de casi todos los relatos cinematográficos, parece razonable referenciar la escala de la imagen a dicho elemento. Por otra parte, el PD ofrece alguna problemática adicional, precisamente, por la ausencia en su definición del elemento principal, es decir, el rostro. ¿Diríamos que un plano que contiene el torso de un hombre de la cintura hasta el cuello es un PM? Parece más razonable hablar de un PD del torso, de un PD de las manos o de un PD de tal o cual objeto independientemente de su proporción con respecto al cuerpo humano. Toda clasificación debe tener la suficiente flexibilidad como para estar al servicio del análisis y no al revés.

En el cine de atracciones surge un pequeño problema adicional. Es bastante habitual encontrarnos figuras de dimensiones desproporcionadas que, debido a su tamaño, hacen las veces de monstruos o curiosidad digna de ser enseñada, tan del estilo de la ferias de principios de siglo. Puede ser la enorme cabeza de un fauno o unos diminutos homúnculos saltarines¹⁰⁴. Para representar cada uno de ellos se emplea un PP y un GPG, pero esto no es más que un juego óptico para lograr un efecto mágico, es decir, dichas escalas están referenciadas a otros personajes que sí han sido presentados al espectador a escala natural. Al estar explicada la deformidad de su tamaño en la diégesis, aquellos PP o GPG no los valoramos como códigos visuales con capacidad para adoptar contenido semántico. Hay otros conceptos de plano que pueden ser útiles, por ejemplo, el plano de conjunto (PC) que hace referencia a la presencia en el mismo plano de dos o más personajes; el concepto de multiescala, cuando dos o más personajes comparten encuadre cada uno de ellos en escalas diferentes; el plano subjetivo o de ocularización interna (POI), en el cual la imagen remite directamente a la mirada de alguno de los personajes de la diégesis¹⁰⁵; y el plano-secuencia, cuando una secuencia, entendiéndose esta como una unidad de espacio y tiempo, se rueda en un único plano.

La angulación de la cámara hace referencia al ángulo de visión respecto al plano del suelo, puede ser horizontal cuando es paralelo al mismo, picado cuando se observa el objeto filmado desde arriba y contrapicado cuando se observa desde abajo; la inclinación es el ángulo

¹⁰⁴ *Les Tulipes* (Segundo de Chomón, 1907) y *Au Pays de l'or* (Segundo de Chomón, 1908), respectivamente.

¹⁰⁵ En el cine de atracciones era muy habitual sugerir la mirada de algún personaje mediante cachés que denotaran la presencia de una cerradura o de un catalejo. Ver GAUDREAULT, A. y JOST, F., (1995), pp. 141-143 y GAUDREAULT, A., (1988).

relativo del objeto filmado con respecto a los bordes del encuadre, puede ser normal cuando el objeto en posición vertical forma un ángulo recto con los límites superior e inferior del encuadre, o sufrir de una inclinación a izquierda o derecha; finalmente, la altura de la cámara es la distancia del objetivo de la cámara respecto del suelo, por lo general suele situarse a la altura de los ojos de un adulto erguido aunque, si se desea, puede bajarse la altura¹⁰⁶. A partir de 1905, Pathé Frères usaba una distancia de la cámara a la altura de la cintura como marca industrial diferenciadora.

“[...] Pathe’s ‘trademark’ of a now standardized waist-level camera position and its logo of a rooster ‘branding’ one or more interior decors of almost every film as a further safeguard against duping by competitors”¹⁰⁷.

En relación a la movilidad del plano, este puede ser un plano fijo, es decir, sin movimiento aparente; puede ser un plano con la imagen representada en movimiento o con movimiento interior al plano, es decir, en relación al desplazamiento o reubicación de objetos y personajes en el encuadre, por ejemplo, un personaje que se acerca a cámara (*The big Swallow*, James Williamson, 1901); o movimientos de cámara propiamente dichos, es decir, panorámicas, cuando la cámara gira horizontal o verticalmente alrededor de su eje, travelling, cuando se desplaza longitudinalmente a lo largo de una línea, o cualquier combinación de todos los anteriores ya sea mediante grúa u otro dispositivo.

Respecto a la iluminación, esta cumple básicamente dos funciones. Primero, tiene una utilidad meramente funcional, es decir, para poder impresionar el soporte fílmico es necesario que los objetos reflejen cierta cantidad de luz, por tanto, la iluminación tiene la utilidad de permitir ver los objetos. En segundo lugar, puede tener también un valor expresivo o simbólico que permite definir un lugar, un ambiente o destacar a un personaje, describir sus pensamientos o explicitar sus emociones. No obstante, no son usos perfectamente diferenciables, “Entre la utilización neutra y la utilización con finalidad significativa existe, sin embargo, una gradación”¹⁰⁸. En cualquier caso, y a pesar de la afirmación, según la cual, “la luz será utilizada en el Cine Primitivo única y exclusivamente en su función más primaria: la de permitir que las cosas se vean, es decir, que se registren convenientemente en la película”¹⁰⁹,

¹⁰⁶ Son famosos los encuadres de Yasuhiro Ozu con la cámara cerca del suelo.

¹⁰⁷ ABEL, R., *op. cit.*, p. 137.

¹⁰⁸ CARMONA, R., *op. cit.*, p. 102.

¹⁰⁹ IGLESIAS SIMÓN, P., (2007), p. 107.

veremos más adelante varios usos de la luz con fines tanto expresivos como narrativos en el cine de atracciones.

En cuanto al color¹¹⁰, este no se imprimía en la película mediante un proceso fotoquímico como en la actualidad, a pesar de que había experimentos a tal efecto. El color se añadía a mano mediante pinceles usando obreros de baja especialización, como hacía Georges Méliès, o por mecanismos más o menos eficientes como el sistema Pathécolor. El resultado era que la mayoría de las películas se exhibían en blanco y negro, estando el color destinado a crear un producto de valor añadido que podía venderse más caro. Además, los diferentes sistemas no garantizaban que el mismo color hubiera sido aplicado exactamente igual a todas las copias de la película. Un caso paradigmático es *Voyage dans la Lune* (Georges Méliès, 1902), que en una copia en color encontrada en la Filmoteca de Catalunya puede apreciarse una enseña con los colores de la bandera rojigualda, siendo esta una decisión probablemente destinada al mercado local español. Otros procedimientos de coloreado eran el virado y el tintado que afectaban a la totalidad del fotograma y terminaron por crear una suerte de codificación cromática¹¹¹. Dentro del cine de atracciones el color cumplía la función de atraer e impresionar la mirada del espectador, “The hues are seen in earlier trick and fairy films by Pathé; however, these are often paired with bright, saturated colors that would pop and attract the eye of the spectator with greater force”¹¹². Al igual que sucedió con muchos otros códigos, el color se fue desplazando hacia usos narrativos y su invisibilización tal y como muestra Joshua Yumibe en el estudio que realiza de la película *Rêve d'art* (Gaston Velle, 1910).

Hasta aquí se ha pretendido hacer un breve resumen de la codificación más habitual con la que se suele analizar los films. Dicha codificación desgana la imagen desde varias perspectivas, es decir, yendo desde su propia fisicidad hasta sus características audiovisuales, pasando por la organización con la que se pueden ordenar. Esto no quiere decir que una imagen deba ser analizada en base a una única tipología de codificación. Muy al contrario, todas las imágenes son susceptibles de una aproximación desde varias perspectivas. Así pues, el mismo plano puede ser estudiado en función de cómo se compone, la escala que emplea o la iluminación que presenta, así como de las relaciones que se establecen entre todos ellos y con otros planos de cara a discernir si uno u otro código alcanza cierta significación. En el

¹¹⁰ REDI, R., *op. cit.*, subcapítulo “Una explosión de color”, pp. 169-177.

¹¹¹ El azul significaba noche, el amarillo un día caluroso, el rojo fuego y el verde una manifestación de la naturaleza, estando reservado el B/N para una percepción naturalista de la realidad. Ver STARA, D., (2009).

¹¹² YUMIBE, J., (2018), p. 147.

presente trabajo nos centramos en la composición, la planificación mediante la escala, la angulación y el movimiento de cámara, el fuera de campo y la iluminación. Otros códigos, como la sala de proyección, el color, la perspectiva, los códigos gráficos o el montaje, etc., en la medida que sean útiles para el análisis de los anteriores, serán introducidos puntualmente. En cualquier caso, el análisis pormenorizado de, por ejemplo, el color o el sonido, tan sujetos al estudio físico de la película, a la existencia de documentación original de archivo y a la especificidad de la copia visionada, quedan fuera de las pretensiones de este estudio.

6. INTEGRACIÓN NARRATIVA DE CÓDIGOS VISUALES EN *PATHÉ FRÈRES* EN LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XX

Antes que nada, es conveniente aclarar las diferencias entre los conceptos de plano y cuadro, y sus relaciones sobre aquellos denominados como encuadre, secuencia y plano-secuencia, por las implicaciones que tienen en relación al análisis de una película y porque dichos conceptos nos entroncan, respectivamente, con diferentes tradiciones y modos de representación cinematográficos, más teatrales el segundo que el primero.

El cuadro, entendido aquí desde su acepción francesa *tableau*, se fundamenta según la definición de André Gaudreault en una unidad de acción, tiempo y espacio con una dinámica centrípeta¹¹³, siendo esta una de las características principales que definen el MRP de Noël Burch¹¹⁴. En términos actuales se trata de un plano-secuencia, es decir, si entendemos una secuencia como una unidad de espacio y tiempo, y un plano como una de las imágenes que muestran/narran lo que sucede en la secuencia, un cuadro sería una secuencia rodada en un único plano. Sin embargo, si bien el plano-secuencia moderno se suele caracterizar por una pluri-ubicuidad del aparato fílmico favorecida por los movimientos de cámara y una compleja coreografía de actores¹¹⁵, el cuadro primitivo mantenía, por su parte, una fuerte relación de teatralidad con el escenario y los actores, es decir, cámara inmóvil, perpendicular a la acción, con los actores filmados en GPG y entrando por los laterales del cuadro. Un ejemplo claro de esta puesta en escena es la película *Ali Baba et les quarante voleurs* (Ferdinand Zecca, 1902), rodada en 12 cuadros y que sigue el modelo canónico de cuadro primitivo.

Cada cuadro no deja de ser un segmento particular o una minihistoria los cuales, concatenados, dan lugar a un relato más complejo “full of gaps (ellipses, in fact)”¹¹⁶ que es perfectamente entendible por el espectador gracias al conocimiento previo que este tiene sobre el argumento. El ejemplo más claro son las películas de *Pasiones*, en los que se narran diferentes episodios de la vida de Cristo ya relatadas en los Evangelios o el film *Uncle's Tom Cabin* (Edwin S. Porter, 1903), adaptación de la novela de Harriet Beecher Stowe muy popular en los EE.UU. Precisamente, gracias a la relativa independencia narrativa de cada

¹¹³ ABEL, R., (2005), pp. 209-210. Entrada *editing: tableau style* escrita por André Gaudreault.

¹¹⁴ BURCH, N., (2016).

¹¹⁵ Un caso extremo sería la película *The Rope* (Alfred Hitchcock, 1948) en el que toda la cinta es narrada en un único y largo plano-secuencia.

¹¹⁶ ABEL, R., *op. cit.*

cuadro, las películas podían ser distribuidas en su integridad, es decir, con todos los cuadros que la formaban, o sólo con algunos cuadros de cara a ofrecer a los exhibidores productos más económicos. Por ejemplo, *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* (¿?, 1902), formada por 32 cuadros, se distribuía en el catálogo Pathé de modo que “all these subjects are sold separately, too, but we have formed 2 smaller series of 20 and 12 pictures comprising the most interesting and necessary scenes”¹¹⁷, o el film *Don Quichotte* (Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, 1904) que

“Pour répondre au désir de nombreux clients, nous mettons en vente [...] réduite en 255 mètres au lieu de 450. Nous avons fait figurer les tableaux les plus importants et la scène entière ne perd rien de son caractère originel”¹¹⁸.

El fuerte potencial representativo del cuadro¹¹⁹ favorecía su uso como lienzo pictórico para dar lugar a los llamados *tableaux vivants*, procedentes de la tradición teatral, en el que se imitaba un cuadro célebre, por ejemplo, *Duel après le bal* (Anónimo, 1900), en el que los actores detenían la acción unos segundos justo en el momento en el que se replicaba la composición pintada por Jean-Léon Gérôme de mediados del s. XIX¹²⁰.

Por otra parte, el plano cinematográfico no es más que la imagen cinemática la cual, unida a otros planos, da lugar y sentido a la unidad de acción y tiempo que es una secuencia. Tanto el plano como el cuadro están definidos en sus márgenes por el encuadre. Realmente, un plano y un cuadro son conceptos similares que tienden a fusionarse en el cine de atracciones. De hecho, podría afirmarse que el tránsito del SMA al SIN viene determinado por la capacidad del cuadro en convertirse en plano, es decir, en la capacidad del cuadro en *comprender* que había un espacio contiguo al encuadre que lo definía por el que los actores podían desplazarse, permitiendo así la representación de una acción continua entre cuadros o, ahora mejor dicho, planos. Si bien durante el cine de atracciones, cuadro y plano son conceptos fácilmente intercambiables es conveniente no confundirlos y, en este trabajo, se han usado de manera que, al decir cuadro se desea poner el acento en el carácter teatral de la imagen y la puesta en escena mientras que, al decir plano, se valora más la relación visualmente sintáctica de la imagen con aquellas de la secuencia que la acompañan.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/5289-don-quichotte>.

¹¹⁹ La palabra *tableau*, en francés, quiere decir pintura.

¹²⁰ “Le film semble s’arrêter. [...]. Le film vient donc nous montrer *l’avant et l’après* du tableau”. ROBERT, V., (2018), p. 17. Las cursivas aparecen en el original.

6.1. ESCALAS DE PLANO

6.1.1. LOS PLANOS EMBLEMA DEJAN DE MIRAR A CÁMARA

El plano emblema es uno de los más característicos del cine de atracciones. En palabras de Tom Gunning son “[...] los aparentemente extra-diegéticos planos cercanos que frecuentemente aparecen al final o al comienzo [...] con personajes que hacen muecas a la cámara”¹²¹. Se trata de acercamientos de cámara desde el plano general (PG) habitual a una escala más cerrada del personaje, habitualmente un plano medio (PM) aunque no siempre¹²², totalmente descontextualizados sintácticamente en términos visuales con el precedente y el posterior, es decir, no respetan el *raccord*. El más famoso de ellos es el del pistolero que dispara a cámara en *The great Train robbery* (Edwin S. Porter, 1903). Precisamente, por su descontextualización visual había cierta libertad en su ubicación dentro del relato, pudiendo los exhibidores situarlos al principio o al final de la cinta. “Su función semántica consiste en introducir el dato principal de la película”¹²³, entendiéndose como *dato principal* un personaje, un tema o una moraleja. Esta tipología de plano nace en 1903 y se mantiene al menos hasta 1910 ayudando a crear un cierto vínculo, por la cercanía conseguida al cerrar la escala, entre el espectador y los personajes. Asimismo, al poder situar un plano al final que condensa en sí mismo la esencia de la película consigue “un avance decisivo hacia la clausura, sobre todo porque este nuevo descubrimiento concierne a la vez al final y al principio [...]”¹²⁴. Hay innumerables ejemplos de planos emblemas, sólo por citar algunos, se pueden mencionar los casos de *Les Farces de Toto gâte-sauce* (Anónimo, 1905) y *Le Bâilleur* (Segundo de Chomón, 1907), que finalizan con un PM de los personajes principales mirando a cámara y gesticulando según la caracterización del personaje: un niño gamberrete y un bostezador compulsivo, respectivamente. En *Les Femmes cochers* (Anónimo, 1907) es un PM de conjunto de las esposas de unos cocheros que los han sustituido en su trabajo, con desastrosas consecuencias. El plano emblema también puede aparecer al principio de la película para presentar al personaje principal o para resaltar la presencia de un actor o una actriz determinados. Por ejemplo, en *La Jeteuse de sort* (Anónimo, 1906) para mostrar a la hechizera, o en *Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910), interpretada por Yvonne Mirval.

¹²¹ GUNNING, T., (1991), p. 60.

¹²² En *La Poule aux œufs d’or* (Gaston Velle, 1905) el relato se inicia y se concluye con un plano emblema de la gallina mágica en una escala que deberíamos valorar como PD.

¹²³ BURCH, N., *op. cit.*, pp. 198-200.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 198.



Figura 4: *Le Bâilleur* (Segundo de Chomón, 1907). Fuente The Segundo de Chomón collection. *Les Farces de Toto gâte-sauce* (Anónimo, 1905). *La Jeteuse de sort* (Anónimo, 1906). *Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910). Fuente Gaumont-Pathé archives.

Sin perder sus características de emblema, este tipo de plano se integra con mayor o menor éxito dentro de una cadena sintáctica visual o argumental. Es decir, en los ejemplos anteriores el plano emblema ni iniciaba ni finalizaba el relato, tan sólo lo clausuraba o lo presentaba con una imagen representativa cuya eliminación en nada varía el mensaje que se transmite. Sin embargo, en ocasiones, el plano emblema parece ajustarse bastante bien a su ubicación argumental en el relato, como por ejemplo en *L'Antre de la sorcière* (Segundo de Chomón, 1906), en el que un campesino tiene una riña con su novia, abandona su casa y en un trayecto por el bosque es llevado por una bruja a su cueva. Finalmente, la hechicera se apiada del personaje e invoca a su novia con quien hace las paces. En el último plano saltamos sin solución de continuidad desde el PG en el interior de la cueva al PM en el interior de la casa, donde los dos personajes se hacen carantoñas y sonrían a cámara. Es un ejemplo de plano emblema, sin relación visual con el anterior, ejecutado en PM pero que permite clausurar el relato con un final feliz. En cualquier caso, dicho plano podría haber sido ubicado igualmente al principio del relato modificando así su sentido semántico dentro de la historia o como simple introducción de los personajes.



Figura 5: *L'Antre de la sorcière* (Segundo de Chomón, 1906). Fuente "Segundo de Chomón 1903-1912", DVD de la Filmoteca de Catalunya. *Débuts d'un patineur* (Louis Gasnier, 1907). Fuente Gaumont-Pathé archives.

En el film *Débuts d'un patineur* (Louis Gasnier, 1907), tras un infausto día en la que Max Linder trata inútilmente de aprender a patinar sobre hielo, derrotado tras innumerables caídas y altercados, cae rendido ante la hilaridad del resto de patinadores. Finalmente, se levanta enrabiado, momento que es aprovechado para cortar a un PM del personaje en un característico plano emblema que finaliza el relato. No obstante, si bien los dos planos, el PG

y el PM-emblema, muestran al personaje en el mismo espacio, es decir, en el parque donde se ubica la pista de patinaje, el fondo de los mismos no coincide.

Por otra parte, el film *Le Détective* (Anónimo, 1906) finaliza con un PC de una familia burguesa, en el que los padres abrazan y besan a su querida hija en PM, tras haber sido rescatada de una banda de malhechores que la habían secuestrado. Tanto el GPG anterior, en el que el detective que ha liberado a la niña la devuelve a su familia, como el PM que lo continúa para finalizar la película, suceden en el mismo espacio: el salón de la casa, emblema de la paz en el hogar familiar. La transición entre uno y otro plano se efectúa aprovechando el desplazamiento del padre para acercarse a su hija y guardándose bastante bien el *raccord* de movimiento y ubicación del personaje. En *Dix Femmes pour un mari*¹²⁵ (Georges Hatot, 1905) un hombre soltero publica un anuncio en prensa buscando una esposa. Cuando llega a la cita se encuentra con decenas de pretendientas que le persiguen a la carrera. El film de Pathé comienza con un PM del personaje masculino mientras hojea el periódico donde ha publicado su anuncio, a continuación, se pone en la solapa un ramillete de flores y se acicala el bigote frente al espejo. El ramillete en la solapa funcionaba como un referente cultural para los espectadores, quienes identificaban al personaje y la historia gracias, en parte, a este gesto. En consecuencia, este plano concentra el sentido de la historia, es decir, la de un hombre arreglándose para ir a una cita en el conocido argumento de un soltero que será perseguido por un enjambre de casaderas. Pero además funciona también como inicio del relato mismo al mostrarnos los prolegómenos del personaje antes de dirigirse a dicha cita.

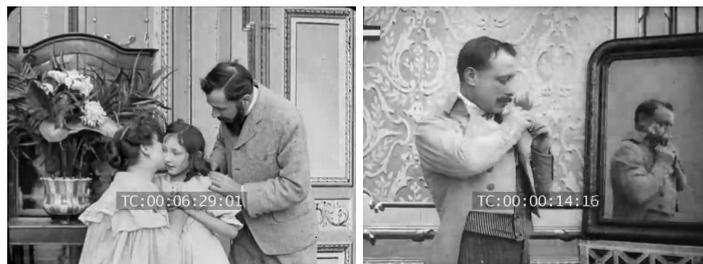


Figura 6: *Le Détective* (Anónimo, 1906). *Dix Femmes pour un mari* (Georges Hatot, 1905). Fuente Gaumont-Pathé archives.

El plano emblema empieza a utilizarse en ubicaciones diferentes del principio y del final en la película, incrustándose dentro de la trama argumental. En *Richesse d'un jour* (Anónimo, 1906), un mendigo encuentra por azar una cartera llena de billetes que le servirá para disfrutar, al menos por un día, de los placeres de un millonario. En el momento de encontrar

¹²⁵ Este film es uno de los muchos remakes surgidos a raíz de *Personal* (Wallace McCutcheon, 1904).

la billetera se encuentra dormitando en el banco de un parque, cuando despierta la ve sorprendido, la recoge y observa el contenido, momento en el que se corta a un PM del personaje con los ojos desorbitados ante la presencia de tanto dinero. Este plano está construido sobre un fondo plano que, en ningún caso, se corresponde con el exterior del parque donde se encuentra el mendigo. El PM está concatenado en el relato argumentalmente pero no así en términos visuales. De hecho, podría ser fácilmente desplazado al final o al principio de la película como síntesis de la locura que abate al personaje al poseer *demasiado* dinero. Una situación similar tendríamos con *Lèvres collées* (¿?, 1907) donde

“Madame entre avec Victoire, sa femme de chambre dans un bureau de poste et se met en devoir d’affranchir un volumineux paquet de lettres. Madame craint les microbes et se sert de la langue de la pauvre Victoire, comme de tampon. Intéressé, un Monsieur, derrière elles, suit le manège et guette la jeune bonne d’un air émoustillé. Ce Monsieur, qui lui veut du bien, s’avise que cette grande bouche fraîche pouvait servir à un autre usage et, l’opération terminée, y applique un baiser prolongé”¹²⁶.



Figura 7: *Richesse d'un jour* (Anónimo, 1906). Fuente Gaumont-Pathé archives. *Lèvres collées* (¿?, 1907).

Fuente “Crazy Cinématograph. Europäisches Jahrmarktkino 1896-1906”, DVD de la Cinemateca de Luxemburgo.

Desgraciadamente para Victoire y el mostachudo señor, el pegamento sella ambos labios y los personajes no pueden separarlos, frente a la indignación de Madame y las risas del resto de clientes. Este PM funciona narrativamente en dicha ubicación pero, visualmente, no concuerda con el espacio de la oficina de correos, pues el fondo es una tela neutra en lugar de las ventanillas donde trabajan los funcionarios que veíamos en el PG. Para despegarlos un joven aprendiz se ayuda de unas tijeras, lo que provoca que parte del bigote de Monsieur quede pegado en los labios de Victoire. Este film finaliza con un segundo plano emblema de la doncella y el señor, cada uno con su mostacho, riéndose el uno del otro. Por tanto, observamos el uso de dos planos con los mismos personajes en la misma escala, uno con todas las características del plano emblema y otro con un cierto engarce argumental.

¹²⁶ Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/6382-res-collees-le>.

No obstante, ya sea por motivos visuales como narrativos, su reubicación en otros puntos de la trama se va haciendo cada vez más difícil. Uno de los ejemplos más significativos es el cuadro *Jésus est présenté au peuple*, de la *Vie et passion de Notre Seigneur Jésus Christ* (Ferdinand Zecca, 1907). Poncio Pilatos presenta a Jesucristo ante el pueblo tras haber sido azotado. Ante una muchedumbre, Jesús sale de perfil en PG por la puerta del palacio flanqueado por dos soldados romanos. El siguiente plano es un PM frontal de Jesús, sin los dos soldados, con una pared blanca de fondo, donde están escritas las palabras *Ecce Homo*, en lugar del negro vano de la puerta de palacio del plano anterior. Evidentemente, no se ha respetado ningún *raccord* con el PG: los fondos no concuerdan, la posición de Cristo respecto a los soldados es incoherente y las palabras *Ecce Homo* han surgido de la nada. Dicho plano podría ser fácilmente reubicado en cualquier posición, no sólo de la secuencia, sino de toda la película. Sin embargo, el simbolismo del mismo está fuertemente vinculado, desde una perspectiva narrativa, a la situación exacta donde ha sido ubicado en la historia de la Biblia. Es decir, las palabras *Ecce Homo* sólo son posibles en el momento en el que Poncio Pilatos exhibe a Cristo malherido ante el pueblo, tras haber sido azotado, al igual que ahora se le exhibe frente al espectador del cine de atracciones. En otras palabras, el espectador sabría leer el plano en términos simbólicos en esa posición del relato y no en otra, sin importar la concordancia visual que pudiera tener.



Figura 8: *Vie et passion de Notre Seigneur Jésus Christ* (Ferdinand Zecca, 1907), cuadro *Jésus est présenté au peuple*. *Le Bagne de gosses* (Charles Decroix, 1907). Fuente Gaumont-Pathé archives.

En numerosas ocasiones el plano emblema se dispone en medio del relato ajustando su presencia al desarrollo narrativo de la historia, dificultando una posible reubicación a causa de la relación que se establece entre el espectador y la semántica que adopta en su emplazamiento. Un ejemplo muy evidente lo tenemos en *Le Bagne de gosses* (Charles Decroix, 1907), en el que un pobre niño es testigo del fallecimiento de su madre, además es expulsado de su casa al no poder hacer frente al alquiler. Exasperado por el hambre, roba una barra de pan por lo que es detenido y llevado a un centro de menores donde sufre un trato denigrante. Finalmente, consigue escapar con la ayuda de otros niños. En la huida, para despistar a sus perseguidores, se esconde en la caseta de un perro. El GPG ha sido realizado

emplazando la cámara en el exterior de la caseta y nos muestra al chaval introduciéndose en ella mientras dos policías deambulan sin rumbo, asimismo, el perro se encuentra en el interior de la caseta con medio cuerpo mirando hacia fuera. El siguiente plano es un PM rodado desde el interior de la caseta, con el animal encarando la cámara, es decir, el perro ha girado su posición entre uno y otro plano rompiendo su *raccord* de posición. Por otra parte, el chico, desfallecido por el hambre, introduce las manos con avidez en la olla donde está la comida del perro, de un aspecto verdaderamente poco apetecible, y justificándose así la presencia exhibicionista y llamativa del cine de atracciones y su plano emblema. En cualquier caso, dicho plano, que no respeta leyes de continuidad con el anterior y que está diseñado para golpear las conciencias del espectador, no es tan fácilmente reubicable al haber sido diseñado para cumplir su función de espectacularidad en este punto del relato. Es decir, para avergonzarnos de una sociedad que permite que un huérfano se tenga que alimentar con la comida de un perro, hemos de verlo entrar en la caseta del animal en el plano anterior.

Hay numerosos ejemplos en los que el acercamiento a PM se produce por la necesidad visual de estar más próximos a un punto de interés el cual, sin dicho acercamiento, pasaría desapercibido o se diluiría dentro de un plano más amplio. Es decir, el PM se desliga de su función de emblema para adquirir una función necesariamente narrativa, al tiempo que respeta los *raccords* a los que le obliga su inserción en una cadena visual. En *Les Invisibles* (Gaston Velle, 1906), un alquimista revisa las páginas de un libro con atención enfermiza, la cámara corta a PM cuando, de tanta concentración, literalmente su cabeza estalla y esparce sus sesos sobre las páginas que estaba leyendo. Los fondos del PG y del PM son el mismo y los movimientos del actor coinciden razonablemente. En este caso, el acercamiento de escala es necesario para recibir mejor el impacto visual del estallido de cráneo pero este PM no conserva el valor del plano emblema, es decir, no condensa en sí mismo los valores imprescindibles de la historia, teniendo simplemente un interés cómico. Igualmente sucede en *La Chaussette* (Anónimo, 1905) donde un joven, durante un elegante baile de salón, se quita los calcetines para estar más cómodo con tan mala fortuna que se los restriega en la cara a la señorita que intenta seducir al confundirlos con un pañuelo. El acercamiento a PM está perfectamente integrado en la sintáctica visual de la secuencia y es necesaria para enfatizar la presencia de la maloliente prenda. En *Le Nègre blanc* (Georges Monca, 1910), producción de la SCAGL interpretada por Charles Prince en el papel de Rigadin, un caballero de raza negra, rechazado por el rico padre de una jovencita a causa del color de su piel, consigue una poción que le permite transformarse a raza blanca. Sin embargo, a pesar de la promesa de que

conseguiría la mano de la joven si el color de su piel cambiaba, descubre que la joven ha sido prometida a otro hombre. En venganza, le da de beber la misma poción que tomó él transformándola a ella en una mujer de raza negra. En contraste con los PDs en los que el científico que le vende la poción vierte algunas gotas, el plano en el que Rigadin vierte esas gotas son rodados en un PM que permite acentuar la presencia del actor¹²⁷, manteniendo de este modo ciertas características de emblema, así como diferenciarse de los anteriores para establecer una expectativa en relación a las consecuencias del brebaje cuando sea bebido por una mujer blanca.



Figura 9: *La Chaussette* (Anónimo, 1905). *Le Nègre blanc* (Georges Monca, 1910). Fuente Gaumont-Pathé archives.

Los acercamientos a un PM respetando los *raccords* pueden estar motivados en relación a un aspecto psicológico de algún personaje y, al mismo tiempo, enfatizar un momento importante de la trama de un modo espectacular. En *L'Obsession de l'or* (Segundo de Chomón, 1906), observamos como el personaje, en un alarde alucinatorio, cree tener sobre su mesa un montón de monedas de oro con las que juega lanzándolas al aire obsesivamente. El acercamiento al PM respeta visualmente su pertenencia a una cadena sintáctica y tiene como objeto mostrar más cercano al personaje en su desesperación, profundizando mínimamente en sus aspectos psicológicos. No obstante, el impulso visual del cine de atracciones se sigue superponiendo en este plano a sus intereses narrativos al mostrarle al espectador una situación *monetariamente* apetecible. En *Un Drame à Venise* (Lucien Nonguet, 1906), una joven pareja de amantes será sorprendida en la alcoba por el celoso marido. Este habrá sido advertido de la infidelidad por un mendigo, quien resentido por el desprecio del joven amante, encontrará la carta que los cita descubriendo la relación adúltera. El acercamiento a PM se produce sobre el mendigo en el momento en el que une los pedazos rotos de la carta pudiendo acceder a su contenido. Finalmente, tanto en *Terrible Angoisse* (Lucien Nonguet, 1906) como en *Le Médecin de*

¹²⁷ “For nearly ten years, Prince had been a Boulevard theater star, principally playing comic roles at the Variétés, so he was a big catch for the French cinema when, in late 1908, he agreed to work with Monca [...]”. ABEL, R., (1998a), p. 235.

château (¿?, 1908)¹²⁸, los acercamientos se producen para enfatizar la angustia producida sobre los personajes en torno a los acontecimientos que viven al recibir una llamada de teléfono. En ambas películas, la paz del hogar familiar es profanada por la irrupción de unos delincuentes, lo que provoca la llamada de auxilio de la mujer a su marido para que regrese rápidamente a salvarla. Las palabras de socorro son emitidas y recibidas por el marido en PM.



Figura 10: *L'Obsession de l'or* (Segundo de Chomón, 1906). Fuente Gaumont-Pathé archives. *Le Médecin de château* (¿?, 1908). Fuente "Early Cinema. Primitives & Pioneers", DVD del British Film Institute.

Otro grupo lo formarían aquellos acercamientos a un plano más cerrado articulados alrededor de necesidades argumentales. En las dos versiones de *Le Petit Poucet* (¿?, 1905 y Segundo de Chomón, 1909) Pulgarcito, una vez ha sido abandonado en el bosque por sus padres, sube a un árbol para otear el horizonte, desde lo alto observa el castillo del malvado ogro (que se encuentra en FC). El corte a una escala más cercana se realiza sobre el personaje en lo alto del árbol, plano que se inserta entre otros dos de escala más amplia en el que lo vemos escalar y descender por el tronco. El objeto del acercamiento de cámara es aislar al personaje del resto de sus hermanos, que permanecen a los pies del árbol, acentuando así la idea de que sólo Pulgarcito tiene acceso a una visión privilegiada del horizonte, realzando su condición de protagonista capaz de hacer avanzar la trama. Por otra parte, es muy interesante comparar ambos acercamientos de escala entre las dos versiones. En la de 1905, la proporción de los personajes en el GPG, a los pies del árbol, con relación a la altura del encuadre es de 1:3½, y el plano que le sigue de Pulgarcito es un PM en el que el personaje ocupa la totalidad del encuadre en una relación que podríamos cifrar de 2:1. Vemos que la transición en las proporciones es muy abrupta y provoca un cierto *brinco* visual. Sin embargo, en la versión de 1909 la transición entre las escalas de ambos planos es de un GPG a un PG, aproximadamente, de 1:2¼ a 1:1¾, es decir, el plano de partida ha *empequeñecido* su escala entre una versión y otra mientras que el de llegada ha sido *agrandado*, lo que provoca una suavización en la recepción visual de los mismos.

¹²⁸ Estas dos películas son citadas como ejemplo de alternancia en el montaje antes de la irrupción de D.W. Griffith. Véase GAUTHIER, P., (2008).



Figura 11: *Le Petit Poucet* (¿?, 1905). Fuente Gaumont-Pathé archives. *Le Petit Poucet* (Segundo de Chomón, 1909). Fuente “Segundo de Chomón 1903-1912”, DVD de la Filmoteca de Catalunya.

La suavización de la transición visual se observa muy bien entre las películas *La Maison ensorcelée* (Segundo de Chomón, 1908) y *Une Excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909), donde se involucra también al PD. En ambas, un grupo de personas se sientan alrededor de un mantel con platos y comida sobre el cual sucederán acontecimientos fantasmagóricos. En la primera, tres personajes en un PC sitúan una mesa en el centro del encuadre, un mantel sobre la anterior, platos, cubiertos y algo de comida. El encuadre cambia a un plano APC de la mesa en la que un cuchillo, por sí solo, corta el salchichón y las servilletas recogen las migas sobrantes. En la segunda película, cuatro personajes salen de una carroza en un bosque lúgubre en lo que sería un GPG, a continuación, disponen en el suelo un mantel, sacan de unas cestas los utensilios para organizar un picnic y se sientan alrededor. Por montaje, se corta a un segundo encuadre en PA en el que vemos a uno de los criados pasando un plato con salchichón a su señor. En un tercer plano en PD, este corta el salchichón del cual surgen repugnantes insectos. Este esquema se repite otras dos veces, pasamos de la segunda escala en PA a la tercera en PD para mostrar unos huevos llenos de ratones y un queso poblado de gusanos. Finalmente, los personajes deciden marcharse para retornar a la escala del primer GPG y montarse en su carroza. La primera escala tiene como objeto ubicar al espectador y a los personajes en un espacio definido, así como crear la atmósfera adecuada de amenaza y agresividad del bosque. La segunda escala ayuda a entender los movimientos de los personajes al pasarse los diferentes objetos, así como apreciar sus reacciones, y la tercera escala contiene un truco o fantasmagoría. A diferencia de *La Maison ensorcelée*, el haber situado un plano intermedio entre el GPG y el PD ayuda a crear una transición visual más sutil y agradable a la mirada adecuando a esta a los cambios de escala. Igualmente, se aprecia el trabajo de estructuración de la secuencia a nivel de montaje, el primer GPG abre y cierra la secuencia ayudando a enmarcar los sucesos que se describen con los PAs y los PDs. Este trabajo de estructuración por montaje no se aprecia, por ejemplo, en una película del año anterior, *Rêve de marmitons* (Segundo de Chomón, 1908), donde un duende ayuda a unos cocineros a realizar sus tareas. En un PG de conjunto el duende duerme a los personajes para,

posteriormente, en planos cerrados ir pasando de uno a otro. Sin embargo, todos estos planos son difíciles de recordar espacialmente con respecto al primero que debiera ubicarlos. Es decir, no hay ninguna preocupación, como si se percibe en *Une Excursion incohérente*, de respetar los *raccords* y de relacionar los diferentes planos a nivel de montaje.



Figura 12: *La Maison ensorcelée* (Segundo de Chomón, 1908). *Une Excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909). Fuente “Segundo de Chomón 1903-1912”, DVD de la Filmoteca de Catalunya.

El uso de un plano de escala más cerrada no siempre se realiza en función de un PG previo en el mismo espacio. *Le bon Grand-Père* (Anónimo, 1907) narra una de las típicas historias de reconciliación familiar del cine francés de comienzos del s. XX. En esta ocasión, un anciano matrimonio ve cómo su hijo abandona el hogar familiar para casarse con una mujer de un estrato social inferior con la que tiene una niña, la nieta de los primeros. Años después, los ancianos matan la soledad jugando a los dados, solos y aburridos, deseando reencontrarse con su hijo y con su nieta pero incapaces de reconocer mutuamente, por orgullo, la profunda soledad y tristeza que comparten. Hastiados el uno del otro, se dirigen por separado a otra estancia de la casa para escribir sendas cartas solicitándole a su nuera, aquella a la que rechazaron años atrás, que les permitan visitar y jugar con su nieta. El PG en el que ambos discuten aburridos se produce en el salón de la casa, mientras que el PA en el que escriben las cartas se produce en una habitación separada. De este modo, mediante la creación de una breve elipsis, disminuyen las posibilidades de provocar rupturas de *raccord* y la transición entre ambas escalas sucede de manera natural. Asimismo, el uso de una escala como el PA nos acerca a los personajes en el momento íntimo en el que, cada uno por su lado, se tragan su orgullo de clase “bourrée de préjugés et blindée de vertus”¹²⁹. Similarmente, en *Nuit de Noël*

¹²⁹ Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/714-bon-grand-perc>.

(Anónimo, 1908), una joven esposa se despide en el puerto de su marido, un marinero que se embarca a la mar. A pesar del desconsuelo, no tarda en ser tentada por un vecino quien se aprovecha de la ausencia del marido para seducirla, “ce qu’elle semble accepter de bonne grâce”¹³⁰. La joven, tras haber conversado con el vecino y llegar a su casa, cruza el umbral en GPG desde el exterior y aparece en el interior en PA dorsal, ambos planos están separados por el intertítulo *Flirtation*. En el PA, la esposa se acicala coquetamente frente a un pequeño espejo para asistir a la cita con el vecino. El PA se encuentra convenientemente separado del GPG no sólo por una ubicación espacial diferente, sino también por la presencia del intertítulo, lo cual favorece la transición visual entre ambas escalas, junto con la diferencia de escenario. Además, el acercamiento de cámara es necesario para apreciar adecuadamente el rostro del personaje mientras se arregla frente al espejo.



Figura 13: *Le bon Grand-Père* (Anónimo, 1907). Fuente Gaumont-Pathé archives.

En este apartado se ha mostrado cómo uno de los planos más característicos en el cine de atracciones, el plano emblema, contenedor simbólico del mensaje principal de la película y habitualmente ejecutado en escala media mediante un acercamiento de cámara (*Les Farces de Toto gâte-sauce* y *La Jeteuse de sort*), se inserta tanto narrativa (*Jésus est présenté au peuple* y *Le Bagne de gosses*) como visualmente (*L’Obsession de l’or*) en la cadena sintáctica que conforman el resto de planos del film hasta diluir el contenido de su mensaje (*La Chaussette* y *Le Nègre blanc*). Emplazados habitualmente al principio o al final de la película, decisión que podía ser tomada por el exhibidor, los acercamientos de cámara se incrustan en ubicaciones intermedias aceptando el *raccord* (*Une excursion incohérente* y *Le bon Grand-Père*) con los planos que lo rodean para compartir con ellos la transmisión de la información visual, impidiendo que el plano medio sea considerado ya plano emblema.

¹³⁰ Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/1314-nuit-de-noel>.

6.1.2. LOS BORRACHOS NO ATINAN A INTRODUCIR LA LLAVE EN PLANO DETALLE

Como afirma Sánchez Noriega, el plano detalle (PD) “[...] se elige para mostrar un aspecto significativo -que pasaría desapercibido en un plano más amplio- o con valor de énfasis”¹³¹. Cuando se habla de PD puede uno referirse a su valor de escala, es decir, en relación al cuerpo humano: una mano o un ojo; o a su valor desde un punto de vista narrativo: los objetos sobre una mesa que previamente hemos visto en el interior de una habitación. Habitualmente, ambos conceptos pueden coincidir pero no es estrictamente necesario. En este apartado se hace referencia principalmente al uso de PD desde un valor narrativo aunque, como veremos, se solapa igualmente con su valor de escala en muchas ocasiones.

En el cine de *féerie* y trucos es muy habitual acercar la cámara para mostrar un detalle del escenario presentado previamente en PG. De este modo, se consigue aislar al actor dejándolo en FC y se focaliza la mirada del espectador en un objeto particular que podrá ser movido o transformado gracias a la técnica de *stop motion*. En otras palabras, la presencia del actor imposibilitaría que los objetos inanimados cobraran vida mágicamente. Así pues, el PD se convierte en sí mismo en una especie de contenedor del efecto de atracción o espectáculo excitador de la mirada. Este tipo de uso lo tenemos en ejemplos como *Sculpteur moderne* (Segundo de Chomón, 1908) donde el acercamiento de cámara se produce hacia un bloque de barro húmedo en el que se escriben unas palabras que identifican a Pathé Frères para, a continuación, transformarse en un sombrero del que salen ratones o un orangután que fuma en pipa. En *Au Pays de l’or* (Segundo de Chomón, 1908), una bruja deposita sobre un yunque un líquido dorado, seguidamente, en PD, y gracias al efecto de movimiento invertido, el líquido se desplaza para crear algunas monedas. En *Le Théâtre électrique de Bob* (Segundo de Chomón, 1909), unos niños disponen un pequeño escenario en el que, tras acercarnos con la cámara, unas deliciosas figurillas realizan ejercicios gimnásticos y exhibiciones de esgrima.



Figura 14: *Au Pays de l’or* (Segundo de Chomón, 1908). Fuente Gaumont-Pathé archives.

¹³¹ SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., (2006), p. 30.

No sólo la presencia del truco en el PD provoca el impacto del espectador, también el hecho de obligarle a una transición abrupta entre el PG precedente y el PD donde se encuentra la atracción, como se mostró en el apartado anterior. Un ejemplo característico lo tenemos en *La Poule aux œufs d'or* (Gaston Velle, 1905), donde en un primer PC, un ladrón coge un huevo mágico y gesticula claramente para denotar que desea observarlo detenidamente, a continuación, en un PD vemos dos manos sujetando una forma ovalada en la que se dibuja el rostro de un diablo barbudo escupiendo monedas de oro. El tránsito desde una escala amplia directamente a un PD asociado a un POI, así como la variación de la posición de cámara en 90 grados entre uno y otro, provocan un golpe visual tan efectista como la propia presencia del rostro del demonio sobre la cáscara del huevo. Como se mostró anteriormente en torno a los films *La Maison ensorcelée* (Segundo de Chomón, 1908) y *Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909), el paso desde planos amplios a planos de escalas más cerradas se vuelve menos abrupto mediante el uso de escalas intermedias y una estructuración por montaje que las ordena en la cadena sintáctica en función de su utilidad.

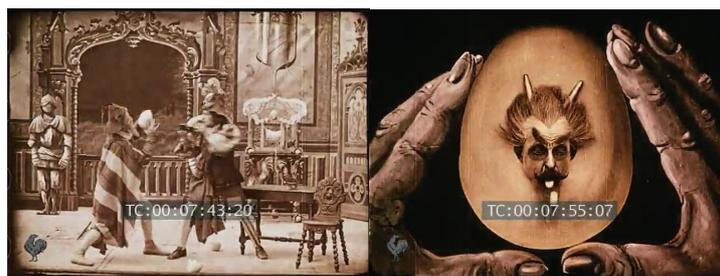


Figura 15: *La Poule aux œufs d'or* (Gaston Velle, 1905). Fuente Gaumont-Pathé archives.

El empleo del PD como contenedor y excusa de un truco se mantiene en películas tan tardías como *Le Retapeur de cervelles* (Émile Cohl, 1911) y *Cagliostro* (Camille de Morlhon y Gaston Velle, 1910). En la primera, se nos narra la anécdota de Isidore Palmer quien “étant tombé dans un gâtisme inquiétant”¹³², es llevado por su esposa “chez le célèbre docteur Trépanoff”. Como explica un intertítulo, el pobre Isidore *est légèrement gaga*. El médico se ayuda de un nuevo invento llamado *cefaloscopio* para observar el contenido de la cabeza del pobre hombre, pudiendo observar mediante POIp numerosas animaciones en PD. Posteriormente, en una complicada operación quirúrgica, el doctor extrae el cordel de *las ideas locas* que es encadenado a una pizarra donde se desarrollan nuevas y fantásticas figuras animadas. *Cagliostro* es un ejemplo claro de cómo el cine de atracciones trata de imponerse tardíamente a la narración ofreciéndonos sus últimos coletazos en dicha época. Pertenciente

¹³² Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/8678-retapeur-de-cervelles>.

a la Serie de Arte de Pathé Frères, narra la historia de Cagliostro, personaje muy adecuado para inspirar alguna producción de la *film d'art*¹³³ y que se inspira en un oscuro personaje del s. XVIII que recorrió las cortes europeas ofreciendo sus habilidades como alquimista y curandero. Gracias al carácter ocultista de la historia, *Cagliostro* se convierte en el lugar ideal para mostrar diferentes escenas de trucos y magias que, en ocasiones, se superponen a la línea narrativa. Un ejemplo lo tenemos en el cuadro en el que Cagliostro efectúa una representación de sus poderes ante Maria Antonieta. Dicha secuencia ocupa aproximadamente el 30% de la totalidad del metraje del film y muestra un conjunto de trucos de magia a la reina, dando la sensación de pretender integrar films puros de trucos como *La Valise de Barnum* (Gaston Velle, 1904) en el interior de la narración hasta el punto de casi anularla.



Figura 16: *Cagliostro* (Camille de Morlhon y Gaston Velle, 1910). Fuente Gaumont-Pathé archives.

No obstante, hay un uso de los PDs muy interesante. En primer lugar, el alquimista Athlotas le muestra a Cagliostro la imagen de la zíngara Lorenza en el PD de un espejito mágico. Posteriormente, Cagliostro lleva a Lorenza a su casa donde la obliga a ver el interior de un recipiente. La visión del mismo produce una reacción de espanto en la vidente quien no puede evitar apartarse del mismo. Sin embargo, el PD del recipiente donde sucede la visión le es negado al espectador quien debe contentarse con un intertítulo escrito por la propia gitana en el que afirma que *Je vois partout feu et sang, prisons détruites, palais anéantis, la vie des grands est en péril*. Es decir, el espectador sólo accede a la visión a través de una información gráfica, creándose gracias a la ausencia del PD, el cual por otra parte sabemos que podría haber sido incluido, una sensación de suspense que necesitará ser satisfecha más adelante. Efectivamente, durante la exhibición que Cagliostro realiza frente a Maria Antonieta, esta le pide predecirle el futuro y el mago no hace sino mostrarle el mismo recipiente que a Lorenza en el cual, esta vez sí, vemos el PD con la escena de la reina siendo decapitada.

A medida que las líneas argumentales se van complicando y el cine profundiza en su vocación narrativa el PD se va desligando del efectismo. En *Electric Hôtel* (Segundo de Chomón,

¹³³ *Cagliostro* fue interpretada por la reconocida actriz Stacia Napierkowska. Ver ABEL, R., (2005), p. 467. Entrada *Napierkowska, Stacia* escrita por Angela Dalle Vacche.

1908) el huésped de un hotel mecanizado acciona unos resortes, es sentado en una butaca, la cámara corta al PD de sus piernas, por debajo de las rodillas, y un cepillo se mueve mágicamente para darle lustre a las botas. El PD no tiene más finalidad que la de mostrar (y permitir) al cepillo desplazarse libremente por el encuadre mientras hace su trabajo. Por el contrario, en *Pickpock ne craint pas les entraves*¹³⁴(Segundo de Chomón, 1909), un ladrón es encarcelado en una celda por la policía, sus pies son sujetos con férreas cadenas. El delincuente es una especie de Harry Houdini con propiedades escapistas capaz de retorcer su rodilla, la tibia y el peroné, en un PD construido como en *Electric Hôtel*, de modo que puede liberarse de sus cadenas. La diferencia entre uno y otro PD estriba en que, si bien en los dos el detalle contiene el truco, en el segundo ejemplo permite explicar los acontecimientos que se suceden a continuación, es decir, el ladronzuelo se levanta y camina libremente por la celda ante el estupor de los carceleros, quienes abrirán la puerta para introducirlo en un baúl que lanzarán a su vez al fondo de un río. En el primer ejemplo, el hecho de limpiar las botas no tenía ninguna consecuencia en el desarrollo de la narración mientras que en el segundo propicia una serie de decisiones por parte de los policías.

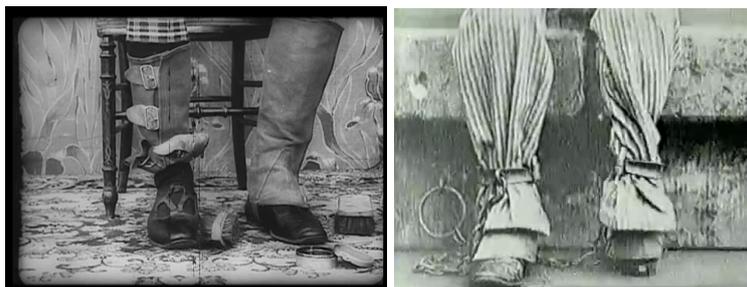


Figura 17: *Electric Hôtel* (Segundo de Chomón, 1908). Fuente “Segundo de Chomón 1903-1912”, DVD de la Filmoteca de Catalunya. *Pickpock ne craint pas les entraves* (Segundo de Chomón, 1909). Fuente Youtube.

En el film *Rêve à la lune* (Gaston Velle y Ferdinand Zecca, 1905) aparece un PD, con una vocación puramente narrativa, en el que un hombre ebrio trata infructuosamente de introducir la llave de su casa en la cerradura. La sucesión de planos sería como sigue: primero, un PG del borracho apuntando con la llave hacia la cerradura, segundo, un PD de la mano tratando de introducir la llave y, tercero, un segundo PG desde el interior de la estancia donde vemos como la puerta se abre. Es innegable el uso narrativo del PD para dar a entender que el borrachín finalmente consigue abrir la puerta. Sin embargo, hay un salto de eje entre el primer y el segundo plano y la actuación de la mano en el PD no se corresponde con la propia de un borracho, además, no vemos realmente cómo la llave es introducida en el ojo de la cerradura

¹³⁴ Esta película también es conocida con el nombre de *Slippery Jim*.

creándose así una breve elipsis entre el segundo y el tercer plano que rompe la continuidad de la acción. Puede compararse esta secuencia de planos con una similar en *Le premier Cigare d'un collegien* (Anónimo, 1908), interpretado por Max Linder, en el cual el PD muestra claramente cómo la mano introduce la llave en la cerradura y la gira, se evitan los saltos de eje entre el PG y el PD y la puerta es finalmente abierta desde el exterior del apartamento y no desde el interior, facilitando una transición visual entre imágenes un poco menos atropellada.



Figura 18: *Rêve à la lune* (Gaston Velle y Ferdinand Zecca, 1905). Fuente Gaumont-Pathé archives. *Le premier Cigare d'un collegien* (¿?, 1908). Fuente Youtube.

En *La Belle au bois dormant* (¿?, 1908)¹³⁵ se utiliza el PD con una motivación metafórica. La joven princesa, engañada por la malvada bruja, ha caído desmayada al tocar la rueda mágica. El hada madrina, para atenuar el daño realizado, sume en un profundo sueño a los reyes y habitantes del palacio de modo que, cuando el príncipe engalanado despierte a la joven, todo el reino despertará a su vez con ella. Cuando el hada madrina adormece a la madre de la princesa y a los sirvientes, en el interior del dormitorio de la princesa, el PD de una araña¹³⁶ se superimpone con el PG de la habitación. Se trata de una imagen que simboliza la prisión de sueño que se apodera de todo el reino como consecuencia de la rueda hechizada. Al igual que esta ha hipnotizado a la princesa con sus hilos envenenados, la imagen de los hilos de la telaraña se superpone y sustituye la imagen del palacio. No en vano, el hada madrina cerrará

¹³⁵ La autoría de esta película varía según la fuente: Albert Capellani según Charles Ford y Jean Mitry, o Lucien Nonguet según Juan Gabriel Tharrats. Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/1297-belle-au-bois-dormant-la>.

¹³⁶ No muy diferente de aquella mostrada en *L'Araignée d'or* (Segundo de Chomón, 1909).

todos los accesos al castillo con altos setos vegetales que sólo se volverán a abrir con la llegada del príncipe.

Como se ha mencionado anteriormente, alrededor de 1903 Pathé Frères empezó a introducir los intertítulos en sus películas. Esto permitía compartimentar los diferentes cuadros o situaciones, proporcionar información al espectador que ayude a cerrar el sentido de la película e independizar a esta de los comentarios del exhibidor. Asimismo, los intertítulos pueden integrarse en el relato en forma de cartas, anuncios o mensajes escritos que son mostrados como PDs. Los ejemplos de esta práctica son innumerables, sólo por citar algunos podrían mencionarse: *Le Détective* (Anónimo, 1906) donde un intertítulo como carta muestra las condiciones que unos secuestradores exigen a un padre para liberar a su hija; *Les deux Sœurs* (atribuido a Alberto Capellani, 1907) donde una hija, hastiada de la vida humilde que soporta, abandona a su madre enferma provocándole la muerte; *Napoleon* (¿?, 1909) en el que el emperador francés le muestra al Papa Pío VII los acuerdos de Fontainebleau para su firma; *Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910) donde un mensajero informa mediante un pergamino de la invasión del reino por las tribus árabes; *La Vengeance du clerc de notaire* (¿?, 1906) donde el empleado de una notaría, despedido a causa de una broma de mal gusto, informa a varios desvalidos y mendigos de una herencia millonaria para que colapsen la oficina de su jefe; *Le Secret de l'horloger* (Gaston Velle, 1907) en el que se firma un acuerdo entre el Diablo y un relojero según el cual este vende su alma; *Le Médecin du château* (¿?, 1908) donde dos delincuentes escriben una carta falsa para alejar a un médico de su casa y poder asaltarla con libertad; o *Max prend un bain* (¿?, 1910) en el que el doctor de Max Linder le receta un baño frío para curar un tic nervioso, este plano es efectivamente el PD de la receta de un médico girada levemente para simular el POI de Max.



Figura 19: *Le Détective* (Anónimo, 1906). *Le Secret de l'horloger* (Gaston Velle, 1907). *Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910). Fuente Gaumont-Pathé archives. *Max prend un bain* (¿?, 1910). Fuente “Le Cinéma de Max Linder”, DVD de Editions Montparnasse.

Dichas cartas terminan extendiendo su influencia a lo largo del metraje. En *Le bon Grand-père* (Anónimo, 1907) se escriben y se muestran dos cartas que se relacionan entre ellas. El

viejo matrimonio, deseoso de ir a visitar a su nieta, la cual es el resultado de una relación interclasista no convenida, e incapaces de reconocerse mutuamente dicho deseo por un orgullo burgués mal entendido, se dirigen cada uno por su lado a escribir sendas misivas a su nuera suplicándole perdón. La carta que escribe el abuelo finaliza con “Surtout, recommande-t-il que ma femme ne sache rien, sans quoi, ce serait terrible!”, mientras que la que escribe la abuela termina con “Surtout, ajoute-t-elle, en terminant, que mon mari ignore toujours ma visite sans quoi... il me tuerait!”¹³⁷. Creando ambas cartas una relación de complicidad con el espectador al tener esta la información completa y no la mitad, como les sucede a ambos personajes. El final feliz en el que el anciano matrimonio se reencuentra en casa de su nuera y su nieta, reconciliándose y dándose una lección mutua de humildad, satisface las expectativas del público.

La Ceinture magnétique (Anónimo, 1907) narra la historia de una esposa que, para solucionar los problemas depresivos de su marido, le compra un cinturón magnético con propiedades revitalizantes. Sin que él lo sepa, lo cose a su abrigo con resultados desastrosos. En cualquier caso, la mujer lee en el periódico el PD del anuncio del cinturón, donde se muestra la llamativa figura de un vigoroso hombre saltando una valla y envuelto en un cinturón de rayos eléctricos. Entusiasmada, se dirige hacia el consultorio donde se distribuye tan magnífico invento, en cuya entrada, un cartel con la misma imagen que se mostraba en el PD nos informa visualmente, sin necesidad de intertítulos, del lugar en el que nos encontramos junto con la esposa. El mismo cartel aparece también en el interior de la oficina donde el responsable del invento atiende a sus clientes. En este caso, el PD proporciona la información necesaria para el desarrollo del relato, la cual se disemina por varios planos para clarificar la naturaleza de los espacios en los que nos encontramos.



Figura 20: *La Ceinture magnétique* (Anónimo, 1907). Fuente Gaumont-Pathé archives.

¹³⁷ Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/714-bon-grand-perc>.

Finalmente, en *Le Voleur invisible* (Segundo de Chomón, 1909) un personaje se acerca al expositor de una librería, coge un libro que le parece excitante, llama al dependiente y le hace señas para que vea la portada. En un PD vemos que se trata de *L'Homme invisible* de H.G. Wells. Compra el libro y ya en su casa lee algunas páginas, una de las cuales, nuevamente en PD, muestra una fórmula mágica de invisibilidad que el personaje utilizará para crear un mejunje que le permitirá entrar en las casas ajenas y robar todo aquello que se le apetezca. A diferencia de otros films de trucajes y magias, ninguno de los dos PDs contiene ningún truco, no hay cámara inversa ni *stop motion*, ni objetos que se muevan solos ni criaturas fantásticas. Tan sólo la presencia de cierta información importante tanto para el personaje como para el espectador de cara a que la acción se desarrolle. Los PDs no contienen el truco sino la información para llegar y construir dicho truco.

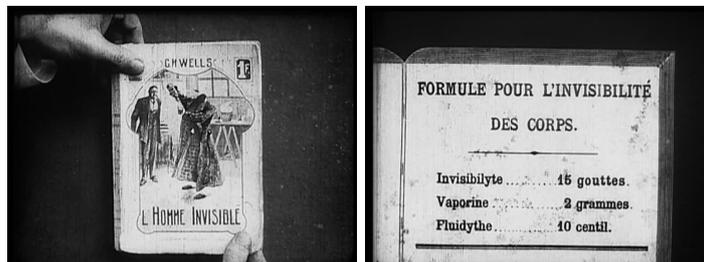


Figura 21: *Le Voleur invisible* (Segundo de Chomón, 1909). Fuente “Segundo de Chomón 1903-1912”, DVD de la Filmoteca de Catalunya.

Al igual que los planos de escala media, en este apartado hemos visto cómo el plano detalle se integra en la cadena sintáctica para transmitir información (*Rêve à la Lune*) o determinar la reacción de los personajes (*Pickpock ne craint pas les entraves* y *Cagliostro*), en lugar de reservarse para la ejecución de algún truco visual aprovechando las características fotográficas del aparato cinematográfico (*Au Pays de l'or* y *Electric Hôtel*). Asimismo, la modificación de escala al plano detalle se realiza de un modo visualmente más suave (*Le premier Cigare d'un collégien* frente a *Rêve à la Lune*) y el uso de cartelera diegética integra los intertítulos dentro de la trama argumental, invisibilizando la instancia enunciativa y expandiéndose a lo largo del relato (*La Ceinture magnétique* y *Le Voleur invisible*).

6.1.3. AMBIGÜEDADES Y CONVIVENCIAS

La transición hacia la narrativización de los códigos visuales no fue un proceso continuo y estable, sino lleno de idas y venidas que denotaban la tensión establecida entre el carácter unipuntual del código y su vectorización dentro de una cadena narrativa. Esta tensión se

aprecia en numerosos ejemplos en los que los códigos no se concatenan entre ellos adecuadamente en términos visuales, evidenciando su presencia ante el espectador, o apareciendo simultáneamente en el mismo film en sus usos más típicos tanto dentro del modelo del SMA o del modelo del SIN.

Por ejemplo, en *La Peine du Talion* (Gaston Velle, 1905) observamos el interesante ejemplo de un plano emblema, ejecutado en PG, que se relaciona con otros planos de la película y, al mismo tiempo, *sugiere* un cambio en la percepción del espectador gracias a una modificación de la posición de cámara, creándose así una interesante ambigüedad sobre la verdadera adscripción de dicho plano al SMA o al SIN. Veámoslo por partes. En primer lugar, es necesario visitar la información de catálogo y los carteles publicitarios de la película. En el suplemento de enero de 1906, se ofrece la siguiente sinopsis:

“Un précepteur et ses deux élèves se promènent dans un bocage, à la recherche d'insectes rares. [...]. Le professeur revient bientôt avec une collection de papillons qu'il a capturés dans le voisinage. Pendant qu'il les examine à la loupe, surviennent deux gigantesques sauterelles qui se personnifient à leur tour et arrêtent l'entomologiste et le conduisent devant le tribunal des insectes. Après un interrogatoire sommaire, les insectes condamnent le professeur à la peine du talion. *On amène un gigantesque bouchon et on y pique le professeur à l'aide d'une épingle*, ni plus ni moins que les innocents coléoptères que lui-même n'a pas épargnés. [...]"¹³⁸.



Figura 22: Cartel publicitario de *La Peine du Talion* (Gaston Velle, 1905). Fuente Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

Asimismo, en el cartel publicitario que se exhibía a la entrada de la sala para promocionar el film, vemos la espectacular imagen de un hombre recostado sobre el corcho gigante de una botella, rodeado por un grupo de mujeres-insectos con alas, de expresión severa, mientras es empalado implacablemente con un alfiler gigante. Es decir, la primera información textual y

¹³⁸ Suplemento Pathé, enero 1906, p. 10. Dponible en <http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/>. (sección *Collections. Inventaire en ligne*). Las cursivas son mías.

visual que le es proporcionada al futuro espectador es la impresionante imagen de un hombre aterrorizado que está siendo ejecutado medievalmente por un carnaval de mariposas antropomórficas.

Si atendemos ahora a las imágenes del film, lo primero que constatamos es el desarrollo *ligero* y festivo del argumento. Lo que parecía una película de terror es, en realidad, una simpática fábula campestre donde el profesor tiene un aire campechano, el entorno del bosque crea un agradable espacio mágico resaltado por los colores del bosque¹³⁹, y donde los saltamontes y las bellas mariposas danzan con gracia. Incluso el *arresto* del entomólogo es ejecutado con un baile donde los personajes se mueven sonrientes formando una alegre cadena danzarina. Claramente, es una película orientada a un público infantil. En segundo lugar, la visión que efectúa el entomólogo de las mariposas que captura se realiza mediante un típico POIp justificado por la presencia de un objeto óptico, esto es, la lupa. La imagen de las mariposas en PD se nos proporciona a través del subjetivo del profesor. A continuación, este es capturado, juzgado y condenado en un GPG frontal. Su cuerpo es acostado sobre un enorme corcho y una mujer mariposa golpea un alfiler gigante que atraviesa su vientre. En ese momento, la cámara cambia su ubicación 90 grados para disponerse en un PG cenital del entomólogo, visto desde arriba, el cual se retuerce de dolor sobre el corcho.

Este cambio en la posición de cámara para crear un plano emblema del profesor parece tener una doble funcionalidad. Primeramente, iguala mediante similitud compositiva al profesor sufriendo su castigo con las mariposas que capturaba y veía en POI, justificando de este modo el título de la película e igualando en importancia el dolor que experimenta el engreído ser humano con el de los sencillos habitantes del bosque. Además, al modificar la visión del espectador, se relaja visualmente la *crudeza* del momento a la que, por otra parte, se le había predispuesto con los carteles e información publicitaria. Es decir, el GPG frontal casi da a entender una pena de muerte ejecutada de un modo bárbaro, pero la reorientación del plano y la gesticulación del actor hacen comprender que, si bien el castigo es severo, en realidad no es tan grave, el personaje no está en peligro de muerte, tranquilizando así al público. Por otro lado, al modificar la posición de cámara para crear el plano emblema cenital se atenúa la visión del corcho, donde se veía que se introducía el alfiler, al quedar bajo el cuerpo acostado del condenado. Dicho de otro modo, en el GPG frontal veíamos cómo el alfiler atravesaba el cuerpo del profesor para clavarse en el corcho, mientras que en el PG cenital esa imagen de

¹³⁹ La película sólo se proporcionaba en su versión en color por la que se cobraba un suplemento de 100 francos.

un cuerpo atravesado desaparece visualmente por la pérdida de profundidad. Sin embargo, dicho cambio de perspectiva para situarse en un punto de vista cenital tiene un *problema* estético asociado con los personajes que se encuentra de pie. Efectivamente, puede comprobarse que todas las mujeres insectos que rodeaban al entomólogo en el GPG frontal han desaparecido en este segundo PG cenital, rompiendo el *raccord* entre ambos planos, pues aparecerían *aplastadas* contra el fondo (el suelo) ya que sólo sus cabezas (vistas desde arriba) serían visualmente accesibles, por lo que han sido eliminadas.



Figura 23: *La Peine du Talion* (Gaston Velle, 1905). Fuente “Fairy tales. Early colour stencil films from Pathé”, DVD del British Film Institute.

Así pues, este plano emblema posee una sugerente ambigüedad en relación a su verdadera adscripción al SMA o al SIN, ¿es simplemente un plano emblema como tantos otros sin relación sintáctica en términos visuales con los planos precedente y posterior, que sintetiza un cierto mensaje, en este caso, de respeto a la naturaleza?, ¿o ha habido también una intencionalidad para modificar el sentido del mismo en relación al plano anterior, y que dicha intención se ha visto truncada visualmente por las dificultades de mostrar ciertos personajes desde una visión cenital?

L'Araignée d'or (Segundo de Chomón, 1909) es una de las películas más interesantes en lo que se refiere al contraste entre el SMA y el SIN, conviviendo ambos en la misma cinta con cierta armonía. El uso tanto de escalas cerradas como de planos emblemas es un ejemplo de ello. Un granjero sigue a unos gnomos a través del bosque. Durante el trayecto, uno de los gnomos caza una araña que, más adelante, se verá que es capaz de fabricar monedas de oro. En el momento de cogerla, el gnomo está junto a sus compañeros en un riachuelo rodeado de vegetación. A continuación, se la acerca entonces a otro gnomo para que la vea. Seguidamente, un corte nos lleva a un PM que nos muestra al personaje, mirando a cámara, acariciando las delicadas patitas del arácnido. Sus compañeros, al igual que la vegetación, han desaparecido y el fondo ha perdido toda profundidad, siendo plano y neutro, probablemente una tela. Este PM condensa los elementos principales del relato: la araña y el gnomo, pudiéndose reubicar sin demasiadas dificultades al principio o al final de la película. Más

adelante, el granjero entra en la gruta de los gnomos y espera que estos se vayan para inspeccionar el interior. En un PC, los gnomos salen por la izquierda de cuadro y el granjero entra desde el fondo, dirigiéndose hacia la derecha del escenario, donde hay unos extraños recipientes. En un segundo plano, la cámara corta a PA dorsal del personaje quien mira dentro de los recipientes y en un tercer, y sucesivos planos que se alternan con el anterior, se nos muestra el interior de los recipientes donde varios insectos mágicos crean sus maravillas: una mosca fabrica cajas con cerillas, una hormiga construye una mariposa, un saltamontes pintor, etc. El segundo PA es necesario visualmente para hacer entender al espectador que el personaje mira dentro de los recipientes y, a continuación, mostrar lo que ve. Sin ese plano, la transición entre el GPG en el que entra dentro de la gruta y los interiores de los recipientes serían ambiguos en relación a su vinculación con la mirada del personaje. Por tanto, en *L'Araignée d'or* se han usado un plano emblema de tipo simbólico y otro plano también de escala cerrada con una motivación visualmente narrativa.

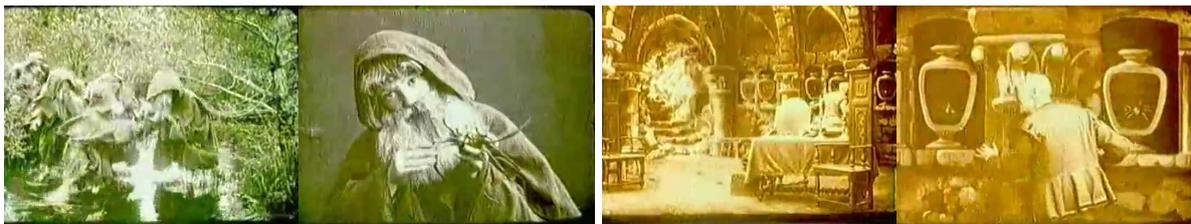


Figura 24: *L'Araignée d'or* (Segundo de Chomón, 1909). Fuente The Segundo de Chomón collection.

L'Araignée d'or también contiene un ejemplo interesante de cómo el concepto de atracción y el de narración conviven cinematográficamente en una película en relación al PD, es decir, en esta película coexisten PDs con la presencia de trucajes con influencias, y sin ellas, sobre la línea narrativa. En un PC, los gnomos sitúan la araña sobre una mesa y observan en PD el mágico proceso por el cual esta fabrica sus monedas de oro. Este plano es necesario para entender por qué el granjero robará la araña. Básicamente, nos muestra las motivaciones del personaje y justifica sus acciones. Sin ese plano, no tiene sentido el robo y, en consecuencia, la narración no podría continuar. Sin embargo, antes de hurtar al animal, el granjero se acerca a aquellos recipientes donde se encuentran otros insectos mágicos (moscas, hormigas, mariposas, etc.) realizando diferentes trucajes. Todos estos planos tienen principalmente el interés de mostrar acciones fantásticas y el virtuosismo de los trucos de la cámara pero no son realmente necesarios para el desarrollo de la trama.



Figura 25: *Le premier Cigare d'un collégien* (¿?, 1908). Fuente Youtube.

En *Le premier Cigare d'un collégien* (¿?, 1908), hay dos PM cada uno de los cuales podrían adscribirse a ambos sistemas de representación. La película narra la historia de un estudiante, interpretado por Max Linder, que una tarde roba uno de los cigarros puros habanos de su padre y, para impresionar a unas jovencitas en una terraza dándoselas de hombre mayor, se lo fuma en su presencia. Al no estar acostumbrado al humo del tabaco, se marea, le entran nauseas y ha de marcharse dando tumbos por la calle. Al llegar a casa, su madre le arropa como a un bebé dándole un tazón de medicina. Ambos planos, aquel en el que Max se fuma el puro y en el que la madre le da de beber de un tazón, están realizados en PM, correctamente situados dentro del espacio escénico, la terraza de la cafetería y el salón de la casa, respectivamente, y se integran dentro de una línea narrativa. Así pues, cuando Max fuma el cigarro, dirige múltiples miradas y sonrisas hacia el FC derecho en el que previamente se había definido la presencia de las jóvenes, asimismo, su madre le da el tazón que había llenado de un líquido igualmente en el plano anterior. Los acontecimientos y las gestualidades de los personajes, expresadas en los PM, se relacionan con los espacios, personajes y actos representados en el PG que le antecede y le precede. No obstante, ambos PM son incapaces de respetar los *raccord* de objetos o de posición de los personajes, por ejemplo, en el plano en el que Max se fuma el cigarro, coge una jarra que ya había cogido en el PG, mientras que en el que la madre le da de beber, esta ha cambiado su posición en el PM con respecto al PG en relación a la posición de Max. Igualmente, si bien, ninguno de los dos planos puede considerarse verdaderamente sintético de un mensaje ideológico o de una anécdota imprescindible de la diégesis, sí que contienen las esencias cómicas del personaje, es decir, su infantil y graciosa petulancia. Por otro lado, el segundo PM ayuda definitivamente a concluir el relato con la madre aliviando a su aturdido hijo.

6.2. LA ANGULACIÓN PICADA NO ES PARA ECHARSE A LLORAR

Habitualmente en el cine de atracciones la angulación de la cámara era horizontal, es decir, el eje óptico permanecía paralelo al plano del suelo, independientemente de la altura a la que pudiera situarse la cámara¹⁴⁰. No obstante, se pueden encontrar ejemplos en los que la cámara adopta una angulación picada (APC) o contrapicada (ACP) con motivaciones claramente narrativas o expresivas. En *Le Denicheurs d'oiseaux* (Gaston Velle, 1904) vemos un atípico plano en ACP para mostrar cómo un joven se encarama a las ramas de un árbol para capturar los pájaros de un nido por lo cual se iniciará una persecución con los guardias forestales. Dicho plano “completes a minimal narrative action and establishes the basis for the subsequent chase”¹⁴¹ pero la angulación en la que ha sido filmado es realmente intrascendente para el posterior desarrollo de la acción, siendo igualmente válido una APC (con la que veríamos el interior del nido) o la neutralidad de una AHR. Mirar la acción desde abajo proporciona la información de la altitud, es decir, de la dificultad de acceder a lo alto de las ramas donde se encuentra el nido. Dicho de otro modo, la ACP *nos dice* que el chico es capaz de llegar a un espacio de difícil acceso para los demás. De hecho, en el PG anterior a este, en el que el joven llega a la base del árbol con otros dos compañeros, uno de estos intenta primero escalar el tronco del árbol inútilmente, es decir, es incapaz de generar la ACP.

Una de las angulaciones más paradigmáticas es la de *Le Fils du diable* (Charles Lucien Lépine, 1906) en el que “Le jeune Satan s’ennuie aux Enfers et ses parents, inquiets, ont décidé de l’envoyer à Paris avec son médecin qui lui servira de mentor”¹⁴². La salida de los infiernos se realiza en un automóvil descapotable flanqueado por diablos que enarbolan chispeantes fuegos artificiales y en cuyo interior, el joven Satán, alegre por irse de vacaciones una temporada a París, no deja de sonreír y mostrarse satisfecho. El plano de la salida del automóvil se rueda en profundidad y en APC, permitiendo que el coche se aproxime lentamente desde el último término del campo visual hasta pasar por debajo de la posición de cámara. La APC y la ausencia de techo del automóvil nos permiten ver a los pasajeros, en particular, su expresividad facial. Otras ubicaciones de la cámara no habrían sido tan eficaces, por ejemplo, situar la cámara perpendicularmente a la carretera y en AHR, permitiendo que el coche entrara y saliera en campo desde los márgenes laterales, tendría como efecto una

¹⁴⁰ Ya se ha mencionado anteriormente que, en Pathé Frères, la cámara se situaba en numerosas ocasiones a la altura de la cintura como marca de fábrica.

¹⁴¹ ABEL, R., (1998a), p. 122.

¹⁴² Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/6085-fils-du-diable>.

presencia fugaz del coche en campo, es decir, no hubiéramos tenido tiempo de apreciar la felicidad del hijo del diablo; por otra parte, emplazar la cámara en el interior del coche o de otro automóvil para realizar un travelling hubiera dado problemas de estabilidad en la imagen aunque, por otra parte, era factible¹⁴³.



Figura 26: *Les Denicheurs d'oiseaux* (Gaston Velle, 1904). Fuente Colección Sagarmínaga. *Le Fils du diable* (Charles Lucien Lépine, 1906). Fuente Gaumont-Pathé archives.

En *Napoleon* (¿?, 1909), las tropas que protegen la ciudad de Toulon salen a campo abierto bajo las órdenes del joven Bonaparte. Dicho plano se filma en GPG y APC de modo que se pueda apreciar la magnitud del contingente de tropas que siguen a Napoleón en la defensa de la ciudad de la que, por otra parte, salen victoriosos. Este es un plano que muestra el éxito y la victoria de las tropas comandadas por Napoleón. Sin embargo, un plano similar en GPG y APC se utiliza en el film *La Vie de Moïse* (¿?, 1905) con un valor semántico opuesto, mostrando a las tropas egipcias ahogándose en el Mar Rojo una vez Moisés ha cerrado las aguas. El uso de un plano en APC es necesario aquí para dar a entender que las aguas lo han invadido todo y que los soldados egipcios no tienen tierra firme a la que agarrarse¹⁴⁴, el mar se extiende completamente en el encuadre filmico ahogando toda la imagen. Un plano en angulación horizontal mostraría la línea del horizonte y ese efecto de *ausencia de escapatoria* quedaría atenuado, especialmente si se mostrara un pedazo de tierra o de playa.



Figura 27: *Napoleon* (¿?, 1909). *La Vie de Moïse* (¿?, 1905). Fuente Gaumont-Pathé archives.

¹⁴³ Ver *The runaway Match* (Alfred Collins, 1903).

¹⁴⁴ ABEL, R., *op. cit.*, p. 163.

En *Max prend un bain* (¿?, 1910), Max Linder es recetado a tomar un baño frío a causa de unos incómodos tics nerviosos. Compra una gran bañera y la traslada hasta el interior de su casa. Lamentablemente, parece que el único grifo disponible se encuentra en el rellano de la escalera y, para llenarla, no se le ocurre otra cosa que desplazar la bañera hasta el exterior del apartamento desde donde no le es posible volverla a introducir en su casa debido al peso acumulado. De este modo, la solución más lógica es tomar su baño en el propio rellano, es decir, en un espacio público por el que pasan los vecinos. Para no ser visto se sumerge dentro del agua, conteniendo la respiración, en un PM en APC. Esta angulación no es estrictamente necesaria para dar a entender que Max se introduce en el agua para esconderse. Esta misma información ya era entendible mostrando dicha acción en el PG en AHR pero, en dicho plano, no se llegaría a percibir completamente si Max llega a sumergir o no la cabeza, perdiéndose el



efecto cómico de verlo conteniendo la respiración al tiempo que se esconde bajo el agua y evitando, gracias al APC, cualquier duda a dicho respecto.

Figura 28: *Max prend un bain* (¿?, 1910). Fuente “Le Cinéma de Max Linder”, DVD de Editions Montparnasse.

Por último, en *Le petit Jules Verne* (Gaston Velle, 1907) visionamos un conjunto de planos, uno de ellos en APC, cuya concatenación sintáctica crea un curioso efecto. Estos planos no forman una unidad de espacio o de tiempo entre ellos, sino más bien una unidad de idea, es decir, la unión de estos planos, que describiremos a continuación, trasladan un determinado concepto al espectador. Un jovencito Jules Verne duerme inquieto en su habitación, es el típico plano del MRP filmado en GPG y AHR. Teniendo en cuenta una numeración por plano de montaje, este sería el plano número 1. Por otra parte, en el catálogo Pathé tenemos la siguiente información:

“[...] il rallume la bougie et se met à lire. Il s’endort et rêve. Au-dessus du lit apparaît le portrait de Jules Verne à l’intérieur d’un globe terrestre. Un petit train fait le tour du globe. Puis l’on voit le soleil, la lune, un météore... L’enfant se “réveille”. Une nacelle de ballon apparaît. L’enfant se lève, pénètre dans la nacelle et le ballon s’envole et survole des toits”¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/962-petit-jules-verne>.

El retrato de Jules Verne y el pequeño tren que da la vuelta al globo se muestran por superposición en la pared de la habitación, en el plano 1, y representarían el sueño que inquieta al niño. Seguidamente, tenemos *el sol, la luna y un meteorito*, que en la película se corresponden con tres planos consecutivos; por montaje serían los planos 2, 3 y 4 en los que visionamos, respectivamente, un acercamiento hacia una estrella en la que cae un meteorito, un plano en APC del rostro de un astro sobre el que se arrastra el protagonista para mirar por el interior de su boca y el PM de un genio o figura mágica. Finalmente, el plano 5, donde “L’enfant se ‘réveille’”¹⁴⁶, nos hace regresar al plano 1 mostrando cómo el pequeño Jules Verne se despierta y se introduce en los sueños para realizar su propio viaje onírico a bordo de un globo. El entrecomillado de la palabra “réveille” (es decir, despierta) da a entender que estamos ante una situación imaginaria no perteneciente a una diégesis de carácter realista.

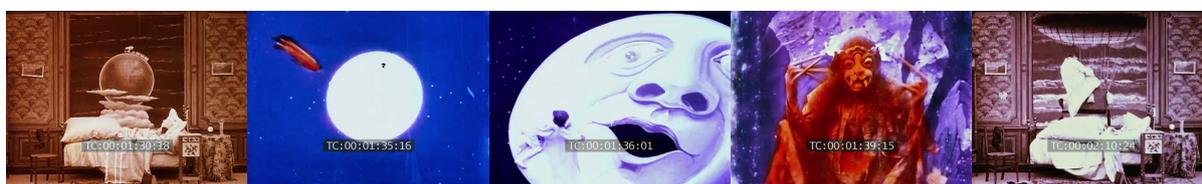


Figura 29: *Les petit Jules Verne* (Gaston Velle, 1907). Fuente Gaumont-Pathé archives.

No obstante, es importante notar la gran diversidad de códigos empleados en los planos que nos hacen transitar desde el plano 1, el cual nos muestra una realidad en la que un niño sueña, al plano 5, en el que el mismo niño se “despierta” y se introduce en su propio sueño. Los planos 2, 3 y 4 combinan AHR con APC, planos en movimiento con planos estáticos así como diferentes escalas. Esta combinatoria, de la que participa el APC, nos introduce en una diégesis donde las leyes físicas de la realidad no necesariamente siguen las pautas del mundo real. Es decir, la diversidad de códigos que trastocan la construcción habitual del MRP expresan, de algún modo, el entrecomillado de la palabra *despierta* en el catálogo Pathé de manera que, a partir del plano 5, realidad y sueño quedan confundidos en la mente del joven Jules Verne. De este modo, la APC se ha unido sintácticamente con otros códigos para crear una idea, pero esta unión sintáctica no se puede valorar a nivel de continuidad en las imágenes, pues precisamente dicha continuidad es lo que se pierde al mezclar realidad con fantasía, sino que adquiere su semántica gracias a la vecindad con el resto de códigos: PM, movimiento de cámara, etc... y viceversa. Jules Verne puede “survole des toits” en su propio sueño como si fuera realidad porque los códigos visuales se han enriquecido y complicado mutuamente para trastocar el significado del plano 5 con respecto a aquel del plano 1.

¹⁴⁶ La palabra *réveille* está entrecomillada en el original.

En resumen, la posición horizontal de la cámara con respecto al suelo fue la más habitual durante las primeras etapas del cine. No obstante, por diferentes necesidades narrativas y visuales, dicha posición era angulada para dar entrada a planos picados y contrapicados que acentuaban el dramatismo (*La Vie de Moïse*) o la comicidad (*Max prend un bain*) de la realidad filmada y se combinaban con otros códigos visuales para articular el mensaje que se deseaba transmitir (*Le petit Jules Verne*).

6.3. LOS HOMICIDIOS HAY QUE PERPETRARLOS FUERA DE CAMPO

El fuera de campo (FC), es decir, aquello que no es visible en el campo, puede darse más allá de los cuatro márgenes del encuadre, en el espacio diegético tras la cámara o detrás del decorado presente en campo. También podría considerarse FC aquello que está oculto por un elemento de *attrezzo* que sí se encuentre en el interior del campo, por ejemplo, un cofre o un guardarropa. Estos elementos estarían dentro de campo pero aquello que guardan (una llave mágica o las camisas limpias) se hallarían FC. Es muy habitual en el cine de atracciones el uso de esta tipología para crear efectos cómicos, generalmente aprisionando a un personaje en el interior de un objeto para provocar una serie de accidentes de carácter catastrófico. Por ejemplo, en *Cache-toi dans la Malle* (Anónimo, 1905) el amante de una mujer se esconde en un baúl, en pleno proceso de mudanza, para evitar que el marido le descubra, con tan mala pata que el baúl es cerrado con llave y puesto a cargo de dos operarios ineptos que no paran de defenestrarlo junto con su desafortunado interior escaleras abajo y desde un puente al río. En *Le Matelas de la mariée* (Charles Lucien Lépine, 1906), un borrachín decide dormir la mona en el interior de un colchón que se encuentra abierto en medio de la calle. Al regresar el obrero y su mujer, quienes trabajaban en el colchón, terminan cosiéndolo y aprisionando al borracho dentro. Tras un trayecto accidentado, es depositado sobre el somier de una habitación que será ocupado por una pareja de recién casados en su primera noche juntos. Cuando el novio y la novia, en ropa interior, se acuestan en la cama y se abrazan cariñosamente, el colchón regurgita su interior para la sorpresa de la ingenua pareja.

El FC es una herramienta muy útil para sorprender la mirada del espectador, precisamente por su naturaleza de realidad oculta con una potencial capacidad de mostrarse súbitamente. Por ejemplo, en *La Révolution en Russie* (Lucien Nonguet, 1905), algunos de los marineros bajan a cubierta a tomar el rancho diario descolgándose de una cuerda y surgiendo desde el segmento superior del encuadre, espacio del telar y bambalinas en un escenario teatral pero

que en el cuadro fílmico el espectador ha de imaginar como el de los mástiles y lugares no visibles por donde transitan los marineros. De algún modo, el FC se emplea para mostrar la ilimitada capacidad del medio cinematográfico para expandirse espacialmente en contraposición a la rigidez teatral, sorprendiendo así igualmente al espectador. Un ejemplo típico lo encontramos en *Un Drame dans les airs* (Gaston Velle, 1904), en el que un globo aerostático es lanzado al aire y sus ocupantes, una vez surcan los cielos, observan desde la barquilla mediante un catalejo, a izquierda y a derecha, aquello que se encuentra mucho más allá de los bastidores teatrales y que el cine permite mostrar casi *ad infinitum*¹⁴⁷. A la izquierda, la lejana ciudad, a la derecha, buques meciéndose plácidamente en el mar. Espacios que en el teatro son inaccesibles para el espectador y que el cine permite mágicamente abrir.



Figura 30: *La Révolution en Russie* (Lucien Nonguet, 1905). *Un Drame dans les airs* (Gaston Velle, 1904).

Fuente Gaumont-Pathé archives. *Nuit de Noël* (Anónimo, 1908). Fuente Youtube.

El FC se utiliza con fines puramente narrativos en *Vendetta* (Ferdinand Zecca, 1905) donde un joven bandido mata en una disputa a un compañero y se refugia en casa de sus padres. En el salón de la misma hay una amplia chimenea por la que se llega al tejado. Cuando son conscientes de la llegada de la policía, el criminal se introduce en la chimenea para huir de la justicia, desapareciendo del campo. El policía interroga brevemente al padre, quien niega saber nada para encubrir a su hijo. A continuación, inicia un breve registro de la estancia hasta mirar en el interior de la chimenea para descubrir lo que el FC está escondiendo e iniciar así la persecución que concluirá con la muerte del joven. En *Nuit de Noël* (Anónimo, 1908), la joven esposa se despide en el puerto de su marido. Lloro desconsoladamente mientras se abraza a él antes de la partida. En el siguiente plano, ella deambula por un camino rural todavía melancólica. Apoyada en el soporte de una gran cruz de piedra, mira a la lejanía, a la derecha del encuadre, eleva la cabeza tratando de otear algo en el horizonte lejano, fuera de la

¹⁴⁷ “[...] elle crée des univers filmiques où s’effectuent *concrètement* des connexions visuelles entre espace montré et espace absent. Le plan subjectif fait correspondre l’image initiale avec le hors champ, déterminant du même coup la conception d’un monde dont chaque image peut communiquer avec ce qui lui est extérieur”. BÉDARD, Y., (1988), p. 52. Las cursivas están presentes en el original.

vista del espectador. Finalmente, alarga el brazo y ondea el pañuelo con el que se enjuga las lágrimas despidiéndose de su marido, a quien no vemos. De este modo, el FC refuerza la idea de ausencia del esposo y su lejanía.



Figura 31: *Le Moulin maudit* (Alfred Machin, 1909). Fuente Wikipedia.

Un magnífico ejemplo de FC dentro de otro FC lo tenemos en *Le Moulin maudit* (Alfred Machin, 1909). Una joven campesina acepta casarse con el viejo dueño de un molino a causa de su excelente posición económica, rechazando a otro joven pretendiente. El espacio del molino, es decir, el hogar conyugal, no es accesible a la mirada del espectador, permanece en el FC. Tan sólo observamos el extremo de las aspas yendo y viniendo en su viaje circular y los primeros peldaños de la escalera que, elevándose más allá del segmento superior del cuadro, llega hasta la vivienda. También observamos a la mujer subiendo y bajando por esas escaleras, perdiéndose en el FC. Meses después de su matrimonio, el marido se dirige al pueblo dejando a su mujer sola, momento que es aprovechado por el antiguo joven pretendiente para seducirla. Cuando el marido regresa, a los pies de la escalera, lo primero que ve son unos zuecos que no deberían estar ahí. Sorprendido, dirige la mirada a lo alto, siguiendo la línea ascendente que marcan los escalones, el actor gesticula queriendo hacer entender que el personaje escucha algo que proviene del FC, y realiza un gesto amenazador para agazaparse a continuación, esperando escondido al joven amante. En ese momento, hay un corte a otro plano en ACP, marcando la focalización del marido engañado, donde vemos el extremo superior de la escalera que termina en la entrada del molino. Por primera vez, accedemos al FC que se nos había negado tantas veces: el extremo superior de la escalinata. Allí, en el umbral de la puerta, el joven pretendiente se despide de la esposa con un tierno beso. Pero lo cierto es que el FC revelado nos niega a su vez otro campo quizás más importante o, dicho de otro modo, define un nuevo FC, esto es, el interior de la vivienda donde se produce el adulterio, frustrando la expectativa que teníamos de acceder a la misma. El hogar del molinero se convierte en un espacio doblemente prohibido para él en un juego de dos FC consecutivos, ¡qué difícil fue para nosotros como espectadores acceder al primer FC

que no podemos albergar esperanzas de poder entrar, al igual que le sucede al marido, en el segundo: su propia casa, de donde ve salir al amante de su mujer! Sólo cuando el ultrajado esposo *imparte justicia* para reparar el crimen que se ha cometido contra él, asesinando al joven amante y atando su cadáver a las aspas del molino, obligando a su esposa a ver el cuerpo girando en círculos infinitos, sólo entonces podemos ver el molino completo, pero no ya como un plácido hogar sino como un gigante amenazador que culpabiliza y enloquece al viejo molinero. En cualquier caso, el interior de su hogar nunca nos es mostrado. El marido, incapaz de soportar la imagen del molino, que se ha convertido en el arma del crimen, trata de borrarla arrojándose contra el reflejo de esta en el río, muriendo ahogado.

En *Un Drame à Venise* (Lucien Nonguet, 1906), un aristócrata orgulloso se entera de la infidelidad de su joven esposa y, durante la noche, espera el encuentro de esta con su amante, sorprendiéndolos en el salón de su palacio. Sin piedad, mata al amante acuchillándolo y arrojando el cuerpo a los canales de Venecia, mientras la esposa se refugia en su estancia privada, presa del pánico, cerrando la puerta desde el interior. La cámara permanece con el marido en el salón y el espacio de la habitación privada se convierte entonces en un FC. El marido, furibundo por la ira, se arroja contra la puerta, golpeándola y acuchillándola con la misma daga con la que ha matado al amante. No es imposible tratar de imaginar lo que estará soportando la joven esposa en el interior de su habitación, aterrorizada, mientras el único obstáculo que la protege está siendo derribado a cuchilladas. Finalmente, la puerta sucumbe y entramos al interior donde la esposa, al contrario de lo que podíamos pensar, permanece impertérrita esperando a su esposo, ofreciéndole desafiante su cuerpo para que la mate. El marido, paralizado por la orgullosa actitud de su mujer, cae de rodillas implorando perdón. En esta ocasión, el FC ha ayudado a crear unas expectativas en relación a la psicología de la esposa cuya negación posterior da lugar a la sorpresa del espectador sobre el desenlace.



Figura 32: *Un Drame à Venise* (Lucien Nonguet, 1906). *Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910). Fuente Gaumont-Pathé archives.

En *Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910), el FC se utiliza para construir la empatía con el personaje en un uso que, por otra parte, será muy habitual a lo largo de toda la historia del

cine. El personaje de Sémiramis es recogida por Ninus, rey de Babilonia, prendido de su belleza. Desgraciadamente para él, Sémiramis resulta ser una mujer ambiciosa y altiva que termina conspirando contra el rey. Una noche, los secuaces a los que ella lidera entran en palacio, la joven les señala tras unas cortinas las estancias del rey y tres de ellos acceden al FC blandiendo sus espadas. Tras unos instantes vuelven a entrar en campo con sus armas ensangrentadas de rojo (en la copia visionada). Lo cierto es que Sémiramis no es en la diégesis un personaje despiadado y negativo, sino que se nos presentará posteriormente como una reina orgullosa y valiente que librará a su pueblo de las invasiones procedentes de Arabia y que, al final de su vida, será elevada a los cielos en una carroza tirada por palomas. Por ello es necesario preservar de algún modo la integridad moral del personaje negando al espectador la visión de la violencia de, por otro lado, un execrable crimen. Es muy difícil *querer* a un personaje al que hemos visto matar, aunque sea por causas justificadas, y por eso el cine ha ideado muchos crímenes cometidos por protagonistas positivos en el FC.

El FC también puede usarse narrativamente con fines cómicos. Un elegante ejemplo lo encontramos en el film *Max prend un bain* (¿?, 1910). Para poder llenar la bañera, que se encuentra en el descansillo de la escalera, Max tiene que ir desde una habitación hasta dicho descansillo con una jofaina para ir llenándola de agua en sucesivos viajes. Como no podía ser de otro modo, en el primer viaje tropieza y rompe la jofaina. Preguntándose cómo podrá llenar entonces su bañera, ve un vaso minúsculo y una diminuta jarrita. Los coge y saliendo del dormitorio se dirige al FC, suponemos que al descansillo donde se halla el grifo. La cámara permanece en la habitación vacía, mientras Max llena de agua los dos pequeños recipientes, dando tiempo al espectador para preguntarse y reírse sobre cuántos viajes va a tener que dar el pobre Max para poder colmar toda la bañera. Esta idea es posible construirla al dejar al espectador solo con la imagen de la gran bañera mientras el personaje ha salido a un FC cuya visión había sido definida previamente.

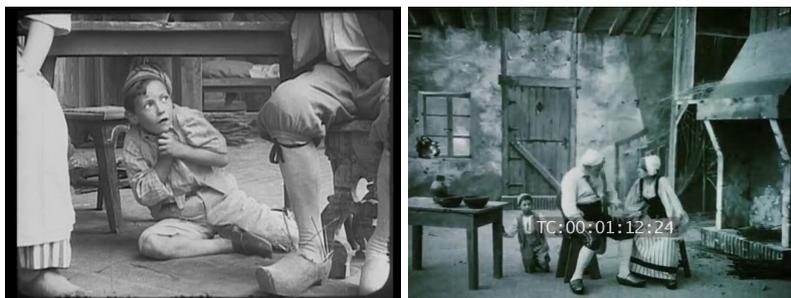


Figura 33: *Le Petit Poucet* (Segundo de Chomón, 1909). Fuente “Segundo de Chomón 1903-1912”, DVD de la Filmoteca de Catalunya. *Le Petit Poucet* (¿?, 1905). Fuente Gaumont-Pathé archives.

En *Le Petit Poucet* (Segundo de Chomón, 1909), los padres de Pulgarcito debaten desconsolados si abandonar a todos sus hijos en el bosque al no poder alimentarlos. Padre y madre se encuentran sentados alrededor de una mesa en GPG en el interior de su vivienda. Pulgarcito se acerca a ellos a escondidas y, rápidamente, se sitúa debajo de la mesa, fuera de la visión de sus padres para escuchar la conversación. Ese momento es aprovechado para realizar un acercamiento de cámara a Pulgarcito debajo de la mesa y dejando a los padres, ajenos a su presencia y de los cuales sólo vemos sus piernas, en el FC. El corte de plano ha sido realizado para mostrar la gesticulación del personaje de Pulgarcito mientras escucha y para crear, también, dicho FC de modo que se resalte el hecho de que los padres no son conscientes de la presencia de su hijo, es decir, al igual que el espectador no tiene la visión de los padres, estos tampoco saben de la presencia de Pulgarcito. Narrativamente, no es necesario ni el acercamiento de cámara ni el FC para proporcionar la información de que los padres no saben de la presencia del niño, como puede comprobarse en una versión anterior del film, *Le Petit Poucet* (¿?, 1905), donde Pulgarcito se sitúa bajo la mesa sin ningún cambio de plano, desarrollándose toda la acción en el GPG, pero el acercamiento de cámara y el FC así creado refuerzan la idea de que Pulgarcito escucha la conversación anónimamente.



Figura 34: *Les Débuts de Max au cinématographe* (Max Linder y Louis Gasnier, 1910). Fuente “Le Cinéma de Max Linder”, DVD de Editions Montparnasse.

Finalmente, el FC tiene usos incluso metacinematográficos, por ejemplo, en *Les Débuts de Max au cinématographe* (Max Linder y Louis Gasnier, 1910) asistimos a los comienzos de Max Linder en Pathé Frères: su primera entrevista con Charles Pathé, su primer casting, sus primeras pruebas de cámara, etc. En una de sus primeras películas, el inexperto Max y las actrices se encuentran en el set de rodaje recibiendo instrucciones de alguien que se encuentra tras la cámara, en el FC detrás de esta. Los tres actores asienten a las indicaciones del hipotético realizador, Max sale de cuadro por una puerta y la actuación de las actrices comienza: se sientan, la más joven abre la ventana, conversa con la que parece el personaje de su madre, Max entra en escena, se inicia una violenta discusión, lo abofetean, le rompen un plato en la cabeza y lo arrojan por la ventana a la calle con todas sus pertenencias. La misma

posición de cámara y el mismo encuadre han definido *realidad* y diégesis, sólo la interacción con el FC permite diferenciar una de la otra. Por el contrario, en el exterior del edificio por el que cae Max, en la calle, vemos en el encuadre una cámara rodando cómo los objetos que arrojan las dos mujeres caen sobre el infortunado Max. En este otro plano la cámara está dentro del encuadre y la imagen que el espectador está viendo se diferencia de aquella que mostraría la película que está siendo rodada por Max. La introducción de la cámara como elemento de *attrezzo* en este segundo plano anula la posible existencia de un FC metadieético.

El fuera de campo existe en cine en la medida en la que su presencia se hace patente, por ejemplo, mediante referencias deícticas como un saludo, o influencia aquello que sí es mostrado en campo o, a diferencia del teatro, en la medida en la que es mostrado por sí mismo, denotando así la existencia de un espacio contiguo compartido por los planos de la secuencia (*Un Drame dans les airs*). Durante el cine de atracciones su uso era empleado para provocar un impacto visual súbito por la repentina aparición de objetos y personajes (*La Révolution en Russie*) para, posteriormente, participar en la creación de sorpresas dramáticas (*Un Drame à Venise*) o para construir la empatía con el protagonista (*Sémiramis*, *Le Moulin maudit* y *Le Petit Poucet* en su versión de 1909).

6.4. LA VERTICAL ASESINA FRENTE A LA PACÍFICA HORIZONTAL. COMPOSICIÓN DE PLANO

“La *composición* es, en el cine como en la pintura, al arte de disponer el encuadre de modo que adquiera una determinada expresividad. Puede ser simétrica o asimétrica, equilibrada o desequilibrada, funcional o expresiva... e indica relaciones de jerarquía entre los personajes, sus estados de ánimo, características del espacio o climas emocionales de la secuencia. [...]. Intervienen en ella las líneas, que pueden subrayar la horizontalidad (quietud), la verticalidad (elevación, confianza), líneas oblicuas (tensión, inestabilidad) o curvas (dinamismo), según modelos muy establecidos en la Historia del Arte. [...]”¹⁴⁸.

Esta definición da cuenta de la complejidad del estudio de la composición, también válida para otras artes como fotografía y pintura. Hay una composición para cada fotograma de un film y sería imposible abordar toda la casuística posible en un único capítulo. Aquí nos

¹⁴⁸ SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *op. cit.*, p. 29.

contentamos con mostrar algunos ejemplos en los que la composición se aleja del modelo que le impone la concepción escénica del teatro para alcanzar valores semánticos que, potencialmente, pueden transferirse a otros fotogramas y cambiar de uno a otro.

Efectivamente, en gran número de películas la puesta en escena teatral forzaba una composición del cuadro acentuadamente horizontal. Desde un punto de vista fotográfico, es decir, no teatral, esto provoca una sensación de quietud que, en múltiples situaciones de tensión entre los personajes, no es el vehículo visual más adecuado para el espectador. Así pues, el encuadre tendía a ser segmentado en dos mitades, la inferior destinada a la actuación de los diferentes personajes, los cuales eran mostrados en GPG y solían desplazarse por el campo de izquierda a derecha, pocas veces en profundidad¹⁴⁹, mientras que la superior contenía parte del decorado sin mayor significado que el mostrar su propia belleza o exuberancia, por ejemplo *Samson et Dalila* (¿?, 1902). En algunas ocasiones, dicho segmento superior determinaba con su presencia la reacción de los personajes¹⁵⁰. Por el contrario, el rodaje en exteriores permitía una mayor libertad en el emplazamiento de la cámara la cual tendía a no situarse tan perpendicular y frontal frente al escenario, por ejemplo, la entrada de una casa o la pared de un edificio, diagonalizándose las líneas a largo del encuadre y, por consiguiente, conquistando profundidad y perspectiva. Dicha conquista también se consigue en interiores, como puede observarse en *L'Écrin du Radjah* (Gaston Velle, 1906), en la que la cámara no se sitúa totalmente frontal a las líneas de la habitación de palacio. El vacío que se genera en el segmento superior del encuadre se aprovecha a veces para mostrar el rango superior de algún personaje importante. Así, por ejemplo, en *Ali Baba et les quarante voleurs* (Ferdinand Zecca, 1902) la esposa del jefe de los ladrones es transportada en un palanquín lo que, momentáneamente, le permite transitar elevada por encima del resto de personajes. En *Aladin ou la lampe merveilleuse* (Albert Capellani, 1906) la princesa surge a lomos de un caballo, a una altura por encima del resto de personajes. La posición elevada de este personaje, así como el hecho de que Aladin se arrodilla ante su presencia, crea una diagonal de miradas que permite tensionar el encuadre, alejándolo de la horizontalidad predominante en consonancia con las emociones interiores del personaje principal.

¹⁴⁹ Hay notables excepciones a esta regla como *Affaire Dreyfus. Bagarre entre journalistes* (Georges Méliès, 1899), *Voyage autour d'une étoile* (Gaston Velle, 1906) o *Martyrs chrétiens* (Anónimo, 1905).

¹⁵⁰ Ver *Voyage dans la Lune* (Georges Méliès, 1902) cuando los científicos saludan a la Tierra desde la Luna.



Figura 35: *Samson et Dalila* (¿?, 1902). Fuente Gaumont-Pathé archives. *Ali Baba et les quarante voleurs* (Ferdinand Zecca, 1902). Fuente “Fairy Tales. Early Colour Stencil films from Pathé”, DVD del British Film Institute. *Aladin ou la lampe merveilleuse* (Albert Capellani, 1906). Fuente “Coffret Albert Capellani”, DVD de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

De manera esquemática, el segmento superior también puede ser llenado de información lo suficientemente relevante como para merecer una mirada atenta del espectador y establecer una suerte de *diálogo* visual entre ambas mitades¹⁵¹. En *Vendetta* (Ferdinand Zecca, 1905), el interior de la posada donde se produce el enfrentamiento entre los dos bandoleros se organiza en torno a dos pisos conectados mediante una escalera. En el piso superior hay una banda de música y en el inferior un conjunto de danzarinas que ejecutan un baile. Todos ellos saludan al protagonista al entrar quien, en un gesto de suficiencia, devuelve el saludo arrojando su sombrero al piso donde están los músicos, haciendo visible la presencia del segmento superior. En *Don Quichotte* (Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, 1903), en el cuadro *Le Cabinet de Don Quichotte*, el segmento superior del encuadre, en perspectiva, alberga unas figuras decorativas. En realidad son actores sobreimpresionados que *cobrarán vida* durante una de las alucinaciones de Don Quijote, creándose nuevamente un diálogo entre segmentos inferior y superior del encuadre. En *Vie et Passion de N. S. Jésus Christ* (Ferdinand Zecca, 1907), en el cuadro precedido por el intertítulo *Ascension*, Cristo y sus discípulos llegan a lo alto de una montaña ocupando el segmento inferior del encuadre. Cristo advierte que ascenderá a los cielos para ocupar su sitio a la derecha de Dios, se sube a una roca, ocupando así el centro del encuadre y uniendo con su cuerpo ambos segmentos del mismo, el superior y el inferior, cielo y tierra, para subir a continuación envuelto en nubes hasta los cielos, en el segmento superior. Finalmente, los discípulos, que aún permanecen abajo en la tierra, se maravillan al presenciar a su maestro y a Dios rodeados de un coro de ángeles arriba en el cielo. En *Le Braconnier* (Anónimo, 1906), este diálogo entre segmentos se vuelve más orgánico y natural tanto visual como argumentalmente. Un joven guardabosques habla con su

¹⁵¹ En *Histoire d'un crime* (Ferdinand Zecca, 1901) se utiliza el segmento superior del encuadre para mostrar, en una suerte de *flashback*, la vida pasada y los acontecimientos que han llevado hasta la guillotina a un criminal.

amada a los pies de su ventana. Ella ocupa el segmento superior asomándose desde el interior de la casa y él el inferior, en el exterior. El guardabosques le alcanza una flor en prueba de amor y, ante la llegada del anciano padre de ella, ambos alargan sus brazos para estrechar sus manos, *uniendo* así los segmentos al tiempo que se despiden.



Figura 36: Fila superior, *Vendetta* (Ferdinand Zecca, 1905) y *Le Braconnier* (Anónimo, 1906). Fila inferior, *Vie et Passion de N. S. Jésus Christ* (Ferdinand Zecca, 1907), cuadro de la *Ascension*. Fuente Gaumont-Pathé archives.

El encuadre no sólo puede ser dividido en dos segmentos, inferior y superior, mediante una línea horizontal. También puede ser compartimentado verticalmente en dos mitades, derecha e izquierda. En numerosas ocasiones, una de las mitades era reservada para un personaje somnoliento o alucinado, cuyo sueño o locura era representado en la otra mitad, a veces mediante imágenes sobreimpresionadas. Así, por ejemplo, en *Don Quichotte* (Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, 1903), en el cuadro *Noyade dans l'Ebre*, Don Quijote se encuentra en una barca en el segmento izquierdo, mientras que en el derecho hay un molino cuyo interior podemos visionar gracias a una imagen sobreimpresionada. Asimismo, dicha imagen se encuentra elevada con respecto a la figura de Don Quijote, creándose entre ambos una diagonal que favorece la tensión entre el personaje cervantino y los habitantes del molino. Efectivamente, Don Quijote, aquejado de su locura, trata de agredir el molino con una lanza, provocando el espanto y estupor de los molineros. En *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse* (Albert Capellani, 1907), Cenicienta cae rendida de cansancio tras el baile en el palacio, acurrucada sobre una mesa en el segmento derecho, sueña o percibe cómo el príncipe ordena buscar a la dueña del zapatito de cristal. Dicho sueño surge en el segmento izquierdo tras derrumbarse, literalmente, las paredes de la estancia donde duerme. Nuevamente, la información de cada segmento se encuentra a diferentes alturas verticales lo que provoca la

creación de una diagonal visual que tensiona la relación entre el personaje que sueña y aquello que es soñado. En *L’Affaire Dreyfus* (Lucien Nonguet, 1908)¹⁵² se construye un interesante plano segmentado verticalmente en 3 mitades para mostrar una conversación telefónica. En los dos extremos se encuentran cada uno de los personajes con los auriculares mientras que en la banda central observamos una imagen urbana que da constancia de la distancia que los separa. En este caso, la segmentación del encuadre reemplaza una posible figura sintáctica de montaje alternado para sintetizar en un único plano el intercambio de información entre dos personajes¹⁵³.



Figura 37: *Don Quichotte* (Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, 1903). *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse* (Albert Capellani, 1907). *L’Affaire Dreyfus* (Lucien Nonguet, 1908). Fuente Gaumont-Pathé archives.

La horizontalidad de la composición se empieza a entender en su significado visual de *quietud* y es alterado, es decir, se diagonaliza o se verticaliza para mostrar la tensión y el dinamismo de una situación violenta. Un primer ejemplo lo encontramos en *Un Drame dans les airs*¹⁵⁴ (Gaston Velle, 1904), donde dos navegantes surcan el cielo en globo hasta que una terrible tormenta los arroja al mar. Es interesante notar que la *elevación* del globo se produce en el segundo plano del film y es, lógicamente, un movimiento de ascensión vertical desde el suelo hacia el FC superior. Sin embargo, el tercer plano¹⁵⁵ no nos muestra la finalización de dicho movimiento vertical, sino que directamente retoma la cesta del globo en un plácido tránsito horizontal de izquierda a derecha a lo largo del encuadre. Es decir, este tercer plano ya expresa la quietud con la que se desarrolla el viaje en globo, renunciando a mostrarnos cómo

¹⁵² “En 1908, ou dans les derniers mois de 1907, Pathé fit tourner une nouvelle version de l’affaire Dreyfus... [...]. Ce film [...] fut largement distribué aux États-Unis”, en Georges Sadoul, tomo 3 de *Histoire Générale du Cinéma*, p. 302. Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/1760-affaire-dreyfus-l>.

¹⁵³ Compárese, por ejemplo, con *Le Médecin du château* (?), 1908), del mismo año.

¹⁵⁴ Un análisis plano a plano es proporcionado en GAUDREAU, A., (1988), pp. 109-113.

¹⁵⁵ El segundo plano es una imagen documental rodada en exteriores, mientras que el tercer plano se rueda en el interior de un plató. Richard Abel denomina a esta práctica método del bricolaje. ABEL, R., *op. cit.*, pp. 105-109.

dicho globo llega verticalmente hasta su altura en el cielo. En otros términos, se renuncia a la verticalidad del movimiento ascendente para acentuar la quietud del tránsito horizontal. Seguidamente, los pasajeros del globo observan a derecha y a izquierda con un catalejo el espacio del FC, la dirección de dicha mirada se efectúa hacia los márgenes laterales del encuadre, es decir, en dirección horizontal, incidiendo en la paz que reina en el viaje. Sin embargo, una tercera mirada es efectuada *hacia abajo*, en dirección vertical hacia el límite inferior del cuadro, mostrando el mar rompiendo las olas contra las rocas y anticipando así el *lugar* hacia el que caerán violentamente. Efectivamente, a continuación dirigirán su mirada hacia arriba, un rayo iluminará el decorado, la lluvia caerá verticalmente y el globo se precipitará hacia el mar. La asociación de ideas con conceptos compositivos habituales en arte es evidente, quietud-horizontalidad versus dinamismo-verticalidad son utilizados para acentuar las vicisitudes de la narración.



Figura 38: *Un Drame dans les airs* (Gaston Velle, 1904). Fuente Gaumont-Pathé archives.

En *Pauvre Mère* (Alberto Capellani, 1906) hay un hermoso ejemplo de evolución de la composición visual en sintonía con el arco emocional del personaje. En el interior de la estancia, la humilde madre se entretiene en sus quehaceres mientras su hija juega con una muñeca. La composición es la habitual del MRP, el segmento inferior es ocupado por la madre, quien se encuentra sentada, y por la hija, mientras que el segmento superior está destinado a mostrar ciertos elementos decorativos, en particular, los retratos del marido (y del padre) engalanado con una banda negra que expresa el luto por su fallecimiento (dando pauta de las dificultades a las que se enfrenta la familia) y de la hija que anticipa por analogía con el anterior la tragedia que se cernirá sobre la niña. En cualquier caso, la presencia de los personajes, sus actuaciones y los movimientos de la pequeña, dan una importancia visual al segmento inferior contra el que los retratos del segmento superior no pueden competir. En un desgraciado descuido, la niña cae por la ventana y muere. Es enterrada y la madre se entrega a la bebida. En el espacio de la estancia familiar, la presencia de los retratos adquiere entonces un protagonismo fatal, al contrario que en la composición anterior donde pasaron desapercibidos. Se crea una doble diagonal desde los rostros de sus seres queridos hacia la

mujer formando un triángulo invertido cuyo vértice se clava en el centro del personaje. De hecho, ella misma es consciente del dolor visual que los retratos efectúan sobre ella apuntando con su brazo la imagen de su hija y dándole corporeidad física a uno de los lados del triángulo compositivo que se ha creado.

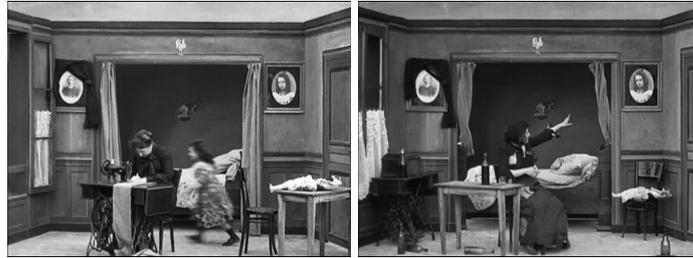


Figura 39: *Pauvre Mère* (Alberto Capellani, 1906). Fuente “Coffret Albert Capellani”, DVD de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

*La Vie de Moïse*¹⁵⁶ (¿?, 1905) es un magnífico ejemplo de intento de estructuración compositiva de todo un film¹⁵⁷, con variantes, particularidades e, incluso, posibles inexactitudes. La película se estructura según la información de catálogo en 6 *tableaux*, en realidad son 8 planos pues el cuadro tercero lo forman 3 planos diferentes. En los primeros 3 cuadros, el segmento derecho es reservado siempre para el personaje de Moisés, mientras que el izquierdo es ocupado por conceptos que podríamos asociar a la salvación o a la divinidad. En el primer cuadro, *Moïse sauvé des eaux*, la pequeña cesta que transporta al niño aparece flotando por el río a la derecha del encuadre, mientras que la esposa del faraón, quien lo rescatará ocupa el segmento izquierdo. En el cuadro segundo, *Le Buisson ardent*, nuevamente Moisés surge y transita principalmente por la derecha del encuadre mientras que el izquierdo es ocupado por un ángel y la zarza ardiendo. El primer plano del tercer cuadro, *Le Passage de la Mer Rouge*, es muy rico en su contenido semántico expresado a través de la composición; se estructura en 3 bandas horizontales, las cuales, cada una, podría ser asociada a los tres elementos básicos: agua-tierra-cielo. Así pues, el pueblo judío se arremolina en la banda central, la tierra, intentando acceder a la banda inferior, el agua, para cruzar el Mar Rojo. Moisés se dirige entonces a su segmento derecho, donde hay una enorme roca, y subido a ella

¹⁵⁶ “Most wonderful series of Biblical Pictures ever shown. Marvellously realistic effects. The Passage of the Red Sea and Destruction of the Egyptians fully detailed, finely tinted. Very strong attraction”. En *The Era*, (9/9/1905), p. 31. Disponible en

http://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=2766&lang=fr#1.

¹⁵⁷ El uso sistemático de los segmentos izquierdo y derecho del encuadre asociados a ciertas ideas argumentales es empleado por D.W. Griffith en *Old Kentucky* (1909). Ver GUNNING, T., (1994), pp. 213-214.

accede a la banda superior donde le implora a Dios un milagro. Es decir, para poder abrir la banda inferior, agua, Moisés ha tenido que ocupar su segmento predilecto y subir hasta la banda superior, cielo, alejándose de la tierra en la banda intermedia de la imagen. Un segundo plano muestra las aguas retiradas y el pueblo judío cruzando en profundidad y alejándose por la izquierda, acentuando la significancia de dicho segmento en torno al concepto de salvación, tal y como se inició con la esposa del faraón y la zarza ardiendo.



Figura 40: *La Vie de Moïse* (¿?, 1905). Fuente Gaumont-Pathé archives.

Esta idea se refuerza con el tercer plano del tercer cuadro, en el que las aguas se cierran y engullen al ejército egipcio. En una dramática APC, los soldados *nadan* en dirección al lado derecho del encuadre, allí donde la salvación y el resguardo no existen. Sin embargo, esta idea compositiva expresada a través de los segmentos izquierdos y derechos y sistemáticamente construida hasta este momento es invertida a partir del cuarto cuadro, *Les Hébreux au désert*, en el que Moisés suplica a Dios un milagro que salve a su pueblo de la inanición. El personaje se ha desplazado al segmento izquierdo y el agua que brota de la roca, salvando de sed a los judíos, surge en el segmento derecho. Por otra parte, la entrada de Moisés en el segmento izquierdo provoca el desplazamiento del concepto de salvación y divinidad al segmento contrario que se le había destinado, esto es, el derecho, perdiéndose (o modificándose) esta asociación construida en los tres primeros cuadros. Efectivamente, en el cuadro quinto, *Sur le Mont Sinai*, Moisés surge nuevamente por el lado izquierdo y recoge las tablas de los mandamientos en el segmento derecho, donde le espera un coro de ángeles. Esta inversión del uso de los segmentos alcanza su cénit en el último cuadro, *L'Adoration du Veau d'Or*, en el que el becerro de oro ocupa el espacio de Moisés, en el segmento izquierdo, y es derribado por este para restituir el orden visual que le corresponde. Sin embargo, una vez ocupado su segmento natural en esta segunda mitad del film, “Aaron, suppliant, implorait la pitié de son

frère, prosterné et tremblant devant cette majestueuse colère”¹⁵⁸, Moisés se transforma envolviéndose en blancas luces de modo que, el Moisés humano se convierte en un Moisés divino... pero sin cambiar de segmento como le correspondería si el lado derecho estuviera asociado a la divinidad. De este modo, es inevitable preguntarse si todas estas ideas de composición, que se intuyen en la estructura del film, realmente han surgido durante la concepción de la película, ¿ha habido una intención narrativa y de estructura en la asociación de conceptos con los segmentos del encuadre? ¿Se han perdido o confundido dichas ideas a lo largo de la evolución visual del argumento o, quizás nunca existieron? En una época en la que las relaciones entre imagen y narración no están totalmente definidas es difícil responder rigurosamente a dichas cuestiones.



Figure 41: *Une Aventure secrète de Marie-Antoinette* (Camille de Morlhon, 1910). Fuente Gaumont-Pathé archives.

Finalmente, en el film *Une Aventure secrète de Marie-Antoinette* (Camille de Morlhon, 1910) observamos una elegante y económica inversión de la composición del plano para expresar, a su vez, la inversión en la situación personal del personaje principal, es decir, la reina María Antonieta. La historia narra una aventura frívola de la reina, enmascarada para asistir de incógnito a una fiesta donde, para preservar su identidad, ha de sufrir la burla de unos soldados. Finalmente, se descubre al capitán de la guardia quien le entrega una carta de amor. En palacio, la reina ocupa el segmento izquierdo y viste un lujoso traje blanco, sentada en un elegante sofá, lee la carta e, infantilmente, la desprecia arrojándola al suelo. El siguiente plano nos muestra a la reina, vestida de negro, sentada en el segmento derecho del encuadre, en el interior de una celda en la Bastilla, custodiada por los soldados de la Revolución. En dicho segmento recibirá una segunda carta que le dará alguna esperanza de ser rescatada. Ha sido escrita por aquel capitán que años atrás le declaró respetuosamente sus sentimientos. El tránsito de un plano a otro no necesita mayor explicación, la inversión del color de los

¹⁵⁸ Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/5835-vie-de-moise-la>.

vestidos y de la posición en los segmentos expresan la inversión que se ha producido en la vida de María Antonieta, presagiando el trágico destino que todos los espectadores conocen.

En resumen, la puesta en escena teatral del cine de atracciones obligaba a una composición de plano estandarizado que se basaba en la horizontalidad, lo que provocaba en la práctica el desaprovechamiento dramático del segmento superior del encuadre así como la inconveniencia del mensaje visual de dicha composición, asociada a cierto sosiego óptico, a las tensiones dramáticas del argumento (*Samson et Dalila* y *Ali Baba et les quarante voleurs*). En un cine más narrativo, el plano se entendió como un lienzo pictórico, más que como un escenario teatral, de modo que toda su superficie debía ser aprovechada según las necesidades del argumento y sus personajes (*Le Braconnier* y *L’Affaire Dreyfus*), y podía ser modificada según el arco dramático de los mismos (*Pauvre Mère* y *Une Aventure secrète de Marie-Antoinette*).

6.5. ESTRELLAS DE MAR, ZOMBIS Y ÁRBOLES AL FINAL DE LOS MOVIMIENTOS DE CÁMARA

A partir de 1904 Pathé amplía sus estudios de Vincennes lo que le permite construir decorados más grandes y espectaculares. La amplitud de los mismos permite encuadrar sólo una parte y, mediante una panoramización de la cámara, descubrirle al espectador el resto del decorado paulatinamente. De este modo, los movimientos de cámara se vuelven más complejos, coordinándose con el movimiento de los actores dentro de la escena, sus entradas y salidas, adoptando funcionalidades diversas y combinándose semánticamente con otros elementos visuales. En el ámbito de la *feriée*, aunque no limitado a este género, su uso suele estar destinado a maravillar al espectador descubriendo los mágicos decorados al mismo tiempo que el personaje transita por ellos. Por ejemplo, en *Le Pêcheur de perles* (Ferdinand Zecca, 1907), un pescador cae al fondo del mar y caminando sobre sus arenas descubre atónito riquezas tales como conchas, caballitos de mar e, incluso, un sol que amanece en el océano, para finalizar en un horripilante octópodo que se transforma en gigante estrella de mar y esta, a su vez, en hada mágica. Durante todo el trayecto, la cámara panoramiza de izquierda a derecha acompañando al personaje en su asombro, el cual se acentúa gracias al uso de una paleta cromática luminosa.



Figura 42: *Au Pays noir* (Ferdinand Zecca, 1905). *Le Pêcheur de perles* (Ferdinand Zecca, 1907). *La Poule aux œufs d'or* (Gaston Velle, 1905). Fuente Gaumont-Pathé archives.

La panorámica de *Au Pays noir* (Ferdinand Zecca, 1905) es empleada para mostrar el tránsito de los personajes desde el hogar hasta la mina de carbón. El movimiento de cámara ya es anticipado por las palabras empleadas en el intertítulo previo: *En route vers le puits*, marcando de este modo la intencionalidad del trayecto que ha de ser recorrido tanto por los personajes como por los espectadores. Los mineros cruzan la verja del jardín, caminan por las calles del pueblo en el que se encuentran otros mineros, salen de los límites urbanos y cruzan las vías del tren, tras las cuales está la boca del túnel. Realmente, no hay desarrollos argumentales a lo largo de este movimiento de cámara, no conocemos nuevos personajes ni se le proporciona al espectador una información trascendental que vaya a ser necesaria en acontecimientos posteriores. Simplemente, recorreremos y acompañamos a los personajes en la distancia que les llevará hasta la mina. Sin embargo, la panorámica adquiere una importancia fundamental para la vista del espectador gracias a la apertura de escenario que se consigue, es decir, resulta *espectacular* transitar por diferentes espacios (hogar, urbano, industrial) que se van descubriendo a nuestra mirada a medida que avanza el movimiento. Este uso vuelve a hacerse presente un poco más adelante, ya en el interior de la mina, cuando una panorámica similar pasa de unos pocos mineros cargando cestos de carbón para abrirse hacia un túnel donde muchos de sus compañeros pican afanosamente las paredes. En esta ocasión, la panorámica está desligada del movimiento de los personajes. Aunque su principal motivación

vuelve a ser la de descubrir la aparatosidad de un escenario más o menos espectacular, esto es, el interior de una mina de carbón y la dureza en sus condiciones de trabajo.

Por otra parte, en *La Poule aux œufs d'or* (Gaston Velle, 1905), la cámara sigue a unos ladrones dentro de un mercado realizando un movimiento de izquierda a derecha de ida a vuelta que, nuevamente, nos abre y descubre un escenario llamativo. La ida del travelling comienza durante uno de los robos que cometen los personajes, una espada que uno afana mientras el otro distrae a los vendedores, se detiene una segunda vez para mostrar como hurtan una bolsa de dinero a un campesino y finaliza en un escenario en el que se sortea la gallina que, a la postre, hará rico al personaje principal: un humilde granjero. Cada detención de la panorámica coincide con objetos que serán robados: una espada, una bolsa de oro y la gallina mágica. No obstante, esta última no es conseguida ilegalmente por los ladrones, al menos por el momento, sino por el labriego que la gana honradamente durante la ruleta y que, previamente, ha desplazado al ladrón FC mediante un empujón, ocupando su sitio¹⁵⁹. Una vez tiene la gallina, al no haber delito, la panorámica regresa sin detenciones en el viaje inverso del campesino a través del mercado. Así pues, el movimiento de cámara se ha complicado tanto en su funcionalidad como en su semántica. Se compone de un doble travelling en ambos sentidos que, al igual que los movimientos anteriores, nos descubre un escenario junto con los personajes. Sin embargo, el viaje de ida está ralentizado por las detenciones, asociadas a objetos sobre los que se comete o se cometerá un delito mientras que, el viaje de vuelta, es más rápido pues, primeramente, no es necesario detenerse en un escenario que ya hemos visitado recientemente, en segundo lugar, no hay objetos en los que detenerse y, finalmente, la mayor velocidad en el regreso puede asociarse también a la felicidad que, en ese momento, invade al campesino por su fortuna en la lotería.

En *Aladin ou la lampe merveilleuse* (Alberto Capellani, 1906), el personaje entra en un palacio mágico de estética orientalizante¹⁶⁰, caminando por sus estancias descubre extrañas ánforas que escupen monedas de oro y llega hasta un jardín con árboles de frutas doradas. El personaje se detiene a recolectar algunas de ellas pero la cámara sigue su camino, desligándose del movimiento del personaje para mostrar en cuadro la lámpara maravillosa, que se encontraba FC, con la clara intención de separar la mirada del espectador del movimiento del personaje y *guiarla* hacia un elemento de *attrezzo* de capital importancia para

¹⁵⁹ Esta sustitución del criminal por el labriego anticipa que será este quien cometa el peor de los crímenes al final del relato: el *asesinato* de la gallina mágica.

¹⁶⁰ BROTONS CAPÓ, E., (2014), pp. 145-173.

la historia. El movimiento de cámara tiene una funcionalidad doble en este caso, en primer lugar, la ya mencionada de descubrimos un escenario espectacular y fascinante junto con el personaje, en segundo lugar, anticiparnos a la reacción de este último al encontrar el elemento fundamental de la diégesis, es decir, la lámpara mágica.



Figura 43: *Aladin ou la lampe merveilleuse* (Alberto Capellani, 1906). Fuente “Coffret Albert Capellani”, DVD de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

El escenario se compone de dos espacios, la sala de las ánforas antropomórficas y el jardín dorado donde se ubica la lámpara, el personaje va de uno a otro seguido por la panorámica. Si dividimos el encuadre en dos mitades por una línea vertical, al acceder al jardín, Aladino quedaría situado en el segmento izquierdo mientras que la lámpara se nos descubriría desde el FC entrando en el segmento derecho. Supongamos por un momento que Aladino no se detiene a recolectar frutos de un árbol sino que sigue avanzando hasta detenerse sorprendido ante la visión de la lámpara. Sin embargo, al ser el personaje central y al estar en movimiento en un espacio estático, la mirada del espectador estaría centrada en su presencia, es decir, observando el segmento izquierdo en lugar del derecho, donde está la lámpara. Dicho de otro modo, la mirada del espectador descubrirá la lámpara unos instantes posteriores a cuando lo hace la mirada de Aladino sin poder anticiparse a las reacciones de este. Sin embargo, en el momento en el que Aladino se detiene y la cámara sigue su recorrido sin el personaje, el cual se vuelve estático perdiendo así dinamicidad visual para la mirada del espectador, este debe descubrir el nuevo espacio que se le va abriendo reubicando su mirada sin un lugar concreto, hasta que aparece en cuadro la lámpara, pudiéndose sorprender de su aparición precisamente porque su mirada no está fijada en un punto de mayor interés, esto es, Aladino, sino en lo desconocido que pudiera descubrirnos el movimiento de cámara. Se crea así un cierto suspense en el momento en el que el espectador es consciente de la presencia de la lámpara y de que Aladino, de espaldas a ella mientras recolecta frutos de oro, todavía no la ha visto. Si Aladino no se hubiera detenido la mirada del espectador se hubiera sorprendido con posterioridad a la de aquel, sin embargo, ahora el espectador está anticipado al personaje y desea que Aladino se ponga en movimiento para descubrir la lámpara. Cuando finalmente se vuelve y da un brinco de sorpresa, el espectador puede respirar aliviado y sentirse identificado con el personaje, es decir, la panorámica y su desvinculación con el movimiento del personaje

han ayudado a construir la empatía con este, pues la sorpresa que ha sentido el segundo ha sido ya experimentada y anticipada por el primero.

En la *Vie et passion de Notre Seigneur Jésus Christ* (Ferdinand Zecca, 1907), en el cuadro *Resurrection de la fille de Jaïre*, un travelling diseñado por Segundo de Chomón es usado con una triple finalidad. Jesucristo baja por un camino hasta lo que parece un humilde huerto que rápidamente se llena de paisanos. Uno de ellos es un pobre anciano ciego a quien Jesús le devuelve la vista, un segundo paisano, un pobre lisiado sin piernas, es curado y se aleja corriendo y saltando. A continuación, un hombre suplica de rodillas a Jesús que le acompañe al interior de su casa para curar a su hija, quien está gravemente enferma. Lamentablemente, antes de que Cristo pueda ponerse en marcha, otro hombre les informa de que la joven ha fallecido y que todo esfuerzo por salvarla es ya inútil. El padre de la niña llora desconsolado pero Jesús le pide que le lleve hasta donde está el cadáver. Todos juntos, es decir, Jesús, el padre, el gentío, la cámara en travelling y los espectadores llegan hasta la habitación donde yace la joven. Jesús ordena a la muerte que abandone el cuerpo exánime de la niña y esta se levanta del lecho insuflada de vida nueva. Como puede comprobarse, el movimiento de cámara no está diseñado para asombrar la mirada del espectador junto con la del personaje en el descubrimiento de un decorado espectacular o maravilloso, el huerto y la casa son sólo los escenarios necesarios donde desarrollarse el relato. Sin embargo, la gran cantidad de recursos y significados depositados en dicho movimiento le conceden una gran importancia. En primer lugar, es usado para clasificar y diferenciar los tres milagros según su importancia, la cura de un ciego y de un inválido, por un lado, y la resurrección de un muerto, por otro lado; en segundo lugar, nos traslada espacialmente de un exterior a un interior ayudando a diferenciar aún más la curación más importante; y en tercer lugar, el travelling en sí mismo metaforiza expresivamente el *movimiento* con el que se va a insuflar vida a la hija de Jairo.



Figura 44: *Vie et passion de Notre Seigneur Jésus Christ* (Ferdinand Zecca, 1907), los tres milagros en el cuadro *Resurrection de la fille de Jaïre*. Fuente Gaumont-Pathé archives.

Los ejemplos anteriores estaban en sintonía con el SMA, es decir, el movimiento de cámara como herramienta destinada a excitar la mirada del espectador con una clara vocación

unipuntual, es decir, sin grandes conexiones con los planos que le preceden o le continúan y cuya finalización coincide con un momento visualmente llamativo o argumentalmente espectacular, ya sea la aparición de un hada, el descubrimiento de una lámpara mágica o la resurrección de un muerto. Sin embargo, en la película *Le Petit Poucet* (Segundo de Chomón, 1909) observamos un ejemplo de movimiento de cámara con una clara vocación no atraccional. Pulgarcito ha sido abandonado en el bosque junto con sus hermanos y transitan a lo largo de los caminos rodeados de agresivas ramas, perdidos. En primer lugar, el escenario no es un decorado, sino un exterior, lo que dota a la escena de verismo. Realmente no estamos muy pendientes del entorno sino que este construye el ambiente de opresión en el que se han de desenvolver los personajes, a los cuales seguimos para acompañarlos. Finalmente, el movimiento de cámara finaliza en un árbol algo más grande y cuya finalidad es la de permitir a Pulgarcito elevarse en altura para otear, en un encuadre diferente, el horizonte y descubrir el castillo del Ogro donde pasarán la noche. El movimiento de cámara se ha insertado sintácticamente en una secuencia de varios planos y no existe para sí mismo, sino integrado en las necesidades narrativas de los personajes. Esto se observa muy bien en el objeto en el que finaliza la panorámica, el árbol sobre el que trepa Pulgarcito. No es un elemento que resalte por su fantasía, magia o que tenga una importancia capital en el desarrollo de la trama. Está ahí simplemente para permitir que el personaje otee el horizonte, descubra la residencia del Ogro y se dirijan hasta ella de modo que la narración pueda continuar.



Figura 45: *Le Petit Poucet* (Segundo de Chomón, 1909). Fuente “Segundo de Chomón 1903-1912”, DVD de la Filmoteca de Catalunya. *La petite Blanche-Neige* (Gaston Velle, 1910). Fuente Gaumont-Pathé archives.

En *La petite Blanche-Neige* (Gaston Velle, 1910), la malvada madrastra de Blanca Nieves, tras consultar al espejo mágico, descubre que su ahijada sigue con vida oculta en la casa de los siete enanitos. Inflada de envidia, se dirige por los caminos del bosque acompañada por

dos sirvientas que le llevan una cesta de manzanas. Una panorámica las sigue de izquierda a derecha hasta que, en un determinado momento, se detiene, ordena a sus criadas que le den la cesta y se marchen por donde han venido. Las criadas emprenden la vuelta mientras que la madrastra continúa avanzando, al tiempo que la cámara panoramiza también con ella, y lanza miradas hacia el FC donde han desaparecido las criadas para verificar que no ven lo que hace. En ese momento, vuelve a detenerse por segunda vez, extrae una jeringuilla de sus vestimentas y pica con ella las manzanas del cesto. El movimiento de cámara ha estado en todo momento al servicio de las necesidades de la madrastra, acompañándola durante el trayecto por el bosque, deteniéndose cuando ella ordena a las criadas que le entreguen el cesto y ayudándola a alejar rápidamente a las criadas de la mirada del espectador introduciéndolas en el FC. Esta panorámica se detiene para mostrar un momento necesario dentro del argumento, es decir, el envenenamiento de las manzanas y, en cualquier caso, el propio personaje tiene la necesidad física de detenerse para inocular el veneno las piezas de fruta. Tanto la panorámica como sus interrupciones vienen determinadas por el personaje, sus movimientos y sus decisiones dramáticas.

Finalmente, *La Fille du sonneur* (Alberto Capellani, 1906) nos narra la historia de la hija de un anciano campanero que se dirige al encuentro de su amado, un joven irresponsable de vida disoluta que la seduce, roba los ahorros del padre y, tras dejarla embarazada, la abandona junto con su hija. En su desesperación, la joven abandona al bebé a las puertas de la iglesia de su padre y se arroja a la mendicidad. Los planos en los que la joven se encuentra con su amante son narrados mediante sucesivas panorámicas que, paulatinamente la van alejando del viejo campanero que la espera en casa. Se tratan de tres planos, el primero caminando por la calle hacia un coche ante la mirada inquisitiva de los viandantes, el segundo dirigiéndose a la entrada de un embarcadero al salir del coche y el tercero hacia una barca en la que emprenderán un *romántico* paseo. Todas ellas son rodadas mediante panorámicas de acompañamiento de los personajes con una funcionalidad narrativa, la de contarnos el trayecto de seducción a la que es sometida la joven. Sin embargo, esperándola intranquilo en los tejados de la iglesia, preocupado por la tardanza de su hija, el padre dirige su mirada hacia París. Se tratan de dos planos, el primero, el del padre en PG acompañado por unas tétricas gárgolas, el segundo, un POIs de su mirada que panoramiza recorriendo las calles y plazas de la ciudad, como queriendo escudriñar la oscura inmensidad de la ciudad para atisbar, aunque sea mínimamente, la presencia de su amada hija.

El propio catálogo Pathé ya informaba de la inquietud del padre en POI:

“Paris, la grande ville, où s’agitent tant de misères et tant de passions, s’étend au-dessous de lui. *Il fouille de son regard anxieux* la foule silencieuse des toits aigus et innombrables. Où est sa fille, son enfant? Vers quel point de cette immensité! Peu à peu, la silhouette de la ville s’efface dans la nuit”¹⁶¹.

La panorámica está directamente vinculada a la preocupación del padre y a su necesidad (e imposibilidad) de encontrar a su hija en las negras calles de París. Puede compararse esta panorámica con la que se ejecuta en el film *Le petit Jules Verne* (Gaston Velle, 1907), una deliciosa película de trucos cuya finalidad es más la de concatenar una serie de trucajes y efectos que la de narrar una historia. De nuevo un personaje desde las alturas mira el paisaje: “L’enfant se lève, pénètre dans la nacelle et le ballon s’envole et survole des toits. À l’aide d’une lorgnette l’enfant regarde le paysage: des maisons, un port, un phare”¹⁶². A pesar de ser ambas panorámicas asociadas a un POI, la motivación de la primera está más en sintonía con la psicología del personaje y su necesidad dramática dentro de un momento particular de la diégesis, mientras que la segunda está más encaminada a impactar directamente al espectador con imágenes espectaculares de la ciudad y su puerto situando su mirada en la del personaje. *Le petit Jules Verne* es un film ya destinado directamente al público infantil que muestra que la *feriée* está herida de muerte y que, de hecho, el cine empezará a abandonar el mundo de la feria y el circo, es decir, el mundo de las atracciones.



Figura 46: *La Fille du sonneur* (Alberto Capellani, 1906). Fuente “Coffret Albert Capellani”, DVD de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. *Le petit Jules Verne* (Gaston Velle, 1907). Fuente Gaumont-Pathé archives.

Los movimientos de cámara eran un elemento espectacular por sí mismos durante el cine de atracciones. El público, acostumbrado a la posición de cámara estática, recibía con asombro la *apertura* del espacio escénico mediante una panoramización o un travelling acompañando al personaje (*Le Pêcheur de perles* o *Au Pays noir*). El movimiento de cámara se constituía así

¹⁶¹ Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/6260-fille-du-sonneur-la>. Las cursivas son mías.

¹⁶² Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/962-petit-jules-verne>.

como una atracción por sí misma. A medida que la narración se adueñaba del discurso cinematográfico, el movimiento de cámara adquiría formas más complejas (*Resurrection de la fille de Jaïre*), se alineaba con las necesidades dramáticas de los personajes (*La petite Blanche-Neige*), participaba en la construcción de la empatía del espectador (*Aladin et la lampe merveilleuse* y *La Fille du sonneur*) y, como se mostrará en el siguiente apartado, se combinaba semánticamente con otros códigos visuales (*Au Bagne*).

6.6. LA COMPOSICIÓN Y EL MOVIMIENTO DE CÁMARA DIALOGAN EN *AU BAGNE* (1905)

Uno de los ejemplos más llamativos en cuanto a integración del movimiento de cámara con otros elementos visuales de la imagen para lograr un efecto expresivo en la narración lo encontramos en la magnífica *Au Bagne* (Ferdinand Zecca, 1905). Esta película es un paradigma de la diferencia entre un relato iterativo y otro singulativo¹⁶³:

“El relato iterativo sólo puede construirse realmente en el nivel del montaje. *Au bagne* (Pathé, 1905) pretende mostrar la vida cotidiana en las prisiones (relato iterativo) más que el relato de una jornada particular (relato singulativo) [lo sabemos por los catálogos de la época]¹⁶⁴. A tal fin, el realizador [...] *representa* al presidiario evitando sistemáticamente *presentar* a un único presidiario. Los seis primeros planos alinean, según un orden más lógico que cronológico, diversos episodios de la vida en el penal. Con una única excepción, esos seis planos nos muestran los acontecimientos presentando a diferentes presos”¹⁶⁵.

La película se compone de nueve cuadros, todos ellos menos uno formados por un único plano precedido de un intertítulo introductorio. Los cinco primeros cuadros muestran situaciones diversas de la vida del presidio que podrían ser protagonizadas por todos los presos en múltiples momentos diferentes, es decir, son escenas cotidianas y habituales que se repiten periódica y monótonamente: la llegada a la prisión, la dureza del trabajo, el castigo corporal, la revuelta en el patio de recreo, etc. Ninguna de ellas es una situación singular de un preso concreto, sino lo habitual para todos ellos a lo largo de su estancia en prisión. Es por

¹⁶³ GAUDREAUULT, A., (1985).

¹⁶⁴ “Cette scène, d’une vérité saisissante et d’un intérêt toujours grandissant, représente le forçat, étape par étape, depuis l’immatriculation jusqu’à la mort”. Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/5941-au-bagne>.

¹⁶⁵ GAUDREAUULT, A. y JOST, F., (1995), p. 132. Las cursivas están presentes en el original.

ello que no es posible identificar al mismo preso en cada uno de estos cuadros, siempre es uno diferente, quizás uno que vimos antes, quizás otro nuevo, pero todos ellos compartiendo la dura vida en común de la prisión. Cada cuadro particular es una demostración concreta de hechos habituales y repetidos. La monotonía de esta vida se expresa muy bien mediante la sistemática sucesión de un intertítulo y un cuadro de un plano profundamente autárquico, es decir, sin relación sintáctica con los demás. El momento culminante de esta parte del relato iterativo lo encontramos en el cuadro tercero, *Les travaux forcés*, donde vemos una poderosa panorámica de derecha a izquierda, al estilo de las que ya hemos visto en *Au Pays noir* o *La Poule aux oeufs d'or*, en el que con varias detenciones de cámara se muestran las duras condiciones de trabajo que han de afrontar los reclusos, quienes cargan pesadas vigas de madera en un puerto o estiban sacas en un buque.

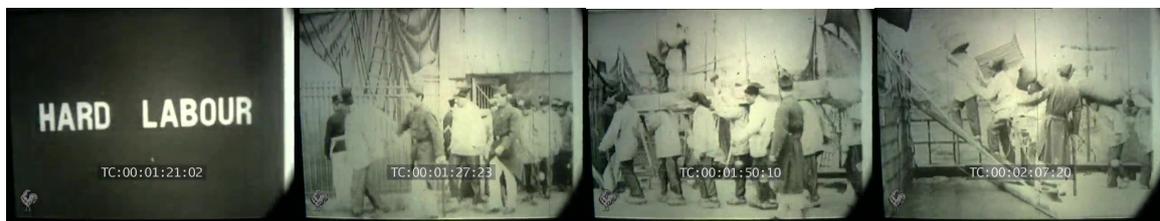


Figura 47: *Au Bagne* (Ferdinand Zecca, 1905). Panorámica en el cuadro *Les travaux forcés*. Fuente Gaumont-Pathé archives.

El relato singulativo se inicia en el cuadro sexto, el único que se compone de más de un plano, en realidad cuatro. De hecho, el intertítulo de este cuadro ya se singulariza de los demás al usar dos sustantivos para anticipar un acontecimiento particular, no tan habitual como los anteriores: *Au cachot. L'évasion*. Es decir, los cuadros precedentes nos informaban en sus intertítulos sucintamente de lo que iban a mostrar, de este modo, *La correction* contiene los latigazos a los que es sometido un preso dispuesto horizontalmente sobre una banqueta mientras el verdugo azota verticalmente su espalda con un látigo y *Le ferrement* nos enseña cómo los presos son encadenados a una pesada bola de hierro. Sin embargo, *Au cachot* no nos muestra sólo la monótona vida dentro de la celda, sino también *L'évasion* de la misma. Efectivamente, el relato iterativo y monótono de la prisión es superado por la concatenación de un segundo plano en el exterior de la celda donde se encuentra el preso quien accede al mismo tras serrar los barrotes. En este segundo plano, el preso desciende de lo alto de una torre, donde se encuentra la ventana de su celda, acompañado por una panorámica vertical de arriba hacia abajo. La composición es profundamente vertical: el movimiento de cámara, las líneas del entarimado de una garita, los contrafuertes de la torre, la presencia de la figura de un guardia que dormita de pie, etc. Pareciera como si fuera el preso en su huida el que ejercita

ahora la violencia sobre la prisión y no al revés, violentando el relato mediante el empleo abusivo de líneas y movimientos verticales, a diferencia de lo que sucedía en los cuadros iterativos, donde los presos eran principalmente subyugados a su vez por movimientos verticales (el látigo del verdugo, el serrucho en el puerto, la fragua durante el encadenamiento) y ese sometimiento era expresado por movimientos y líneas horizontales (el preso azotado sobre la banqueta, la panorámica horizontal en el puerto). El preso singular sorprende al guardián que duerme, lo golpea y huye enfilado hacia el FC detrás de la cámara, liberado de la visión del espectador. Una vez que el preso ha desaparecido de cuadro, la cámara vuelve a panoramizar verticalmente de abajo hacia arriba, de algún modo liberada, al igual que el recluso, del movimiento del personaje. Dicha libertad que ha ejercido la cámara en esta segunda panorámica inversa es detenida en lo alto de la torre por un segundo guardia que da la voz de alerta detonando un cañón. Nótese que esta segunda panorámica no era narrativamente necesaria en términos de dar la alarma, pues el segundo guardia podía haber salido de la garita que se encontraba al pie de la torre y disparar un fusil. Sin embargo, el segundo movimiento de cámara expresa muy bien la libertad que disfruta ahora el presidiario tras haber ejercido una serie de actos de violencia ejemplificados con las líneas verticales, y cómo dicha libertad puede ser bloqueada por la presencia del guardia que da la alarma, finalizando la panorámica al estilo del cine de atracciones, es decir, con el momento espectacular de un inesperado guardián disparando un cañón.

En cualquier caso, el tercer plano de este cuadro nos muestra al recluso descendiendo por los muros del presidio, de nuevo en un movimiento vertical, pues todavía huye de sus carceleros, es decir, sigue ejerciendo su violencia particular sobre estos, para encadenarse con un cuarto plano, el contracampo del anterior, en el que sube a un bote a orillas del mar. La composición de este plano se horizontaliza gracias a la línea del horizonte de la que surge el brillo del sol, quizás el amanecer de un nuevo día para el recluso. En su movimiento por las aguas, el bote realiza un movimiento en L invertida, es decir, en primer lugar es un movimiento vertical en dirección perpendicular con respecto al horizonte para girar después a la izquierda y huir por el FC izquierdo en un movimiento horizontal en paralelo a aquella línea del horizonte, mostrando así la quietud a la que puede aspirar el recluso tras su huida. La inversión de significados de las líneas verticales y horizontales entre los relatos sigulativo e iterativos del film queda así completada.



Figura 48: *Au Baigne* (Ferdinand Zecca, 1905). Fila superior: panorámica en el cuadro *Au cachot*. Fila inferior: cuadros *L'évasion* y *L'arrestation*. Fuente Gaumont-Pathé archives.

Finalmente, la huida del presidiario narrada en este relato singular, que se inició con la panorámica vertical desde lo alto de la torre, ha concluido en su salida de campo mediante la horizontalidad del trayecto de un bote sobre las sosegadas aguas del mar tras el montaje sucesivo de cuatro planos para el mismo cuadro, “Le sixième tableau est ainsi le seul moment du film où des plans (4 au total) communiquent entre eux”¹⁶⁶. No durará mucho, la pulcritud del siguiente intertítulo, el correspondiente al séptimo plano, *L'arrestation*, ya nos introduce de nuevo en la iteratividad de la vida habitual del presidio, es decir, el arresto del preso que huye, *L'execution* de un preso diferente, quien es fusilado en presencia de sus compañeros, y *L'immersion* del cadáver de no sabe qué preso, quizás el huido, quizás el fusilado, quizás cualquier otro en cualquier momento. El séptimo cuadro y los subsiguientes volverán a ser de un único plano, en particular durante dicho séptimo cuadro, el bote del preso se aleja violenta y verticalmente de la línea del horizonte hacia la orilla perseguido por el bote de unos carceleros. Antes de que pueda llegar a la arena, un tercer bote, surgiendo del FC aquel en el que desapareció previamente el recluso, le corta el paso en un movimiento horizontal de izquierda a derecha que anula aquel otro movimiento horizontal inverso de derecha a izquierda que empleó el preso al final del sexto cuadro, al igual que la presencia del guardián en lo alto de la torre interrumpió con su cañonazo la libertad de movimiento de la panorámica.

Como se puede comprobar, estos movimientos de cámara han acoplado su uso, sus características y su semántica a las construcciones compositivas de la imagen. La verticalidad de la segunda panorámica se asocia o se opone a la verticalidad y horizontalidad de las líneas compositivas del encuadre o al movimiento de la primera panorámica previa. Asimismo,

¹⁶⁶ GAUDREAUULT, A., *op. cit.*, p. 237.

inicia la singularidad de una parte del relato expresando la rebeldía del recluso que quiere huir de la monótona iteratividad de la vida en prisión. Por otra parte, las panorámicas y la composición se modifican en función de los giros narrativos y las necesidades dramáticas del relato para enriquecer expresivamente, hasta un estadio casi poético, la brutalidad de las condiciones de vida de los reclusos franceses en las cárceles de principios del siglo XX.

6.7. LOS FANTASMAS NO ENTRAN POR LA VENTANA. ILUMINACIÓN

Durante el cine de atracciones la iluminación cumplía principalmente la función básica de mostrar lo que se desea filmar, es decir, para poder impresionar la película los objetos han de reflejar la luz que han recibido previamente. Raramente tenía una funcionalidad expresiva o narrativa, de este modo, la iluminación era general y difusa, generaba pocas sombras y procedía de una ubicación cenital, ya sea gracias al sol o mediante potentes focos eléctricos de baja eficiencia energética. En ocasiones se utilizaban algunos recursos escénicos propios del teatro, no realizados directamente mediante el aparataje eléctrico de iluminación, para dar información relacionada con la ubicación o la condición de la luz de la narración, por ejemplo, en *La Poule aux œufs d'or* (Gaston Velle, 1905), se muestra el paso de noche a día mediante la modificación de un decorado en el fondo. Efectivamente, cuando los ladrones que roban el tesoro del granjero abandonan el salón del palacio, el fondo muestra el exterior de un paisaje oscuro y negro, representando la noche. Entonces, el decorado cambia e ilumina el fondo mostrando la entrada de un nuevo día. El granjero, recién despertado, entra en el salón y descubre que su fortuna ha desaparecido durante la noche. En *La Vestale* (Alberto Capellani, 1908), historia ambientada en la Antigua Roma, una joven virgen es condenada a ser emparedada por dejar que el fuego sagrado de la diosa Vesta se apague durante un descuido al encontrarse con su amante. Durante la ejecución de la sentencia, el amante va a su rescate, en el enfrentamiento con los sacerdotes y sus soldados, el fuego de Vesta se enciende milagrosamente de nuevo, salvando a la joven pareja y aprobando el amor de estos.



Figura 49: *La Poule aux œufs d'or* (Gaston Velle, 1905). Fuente Gaumont-Pathé Archives.

La modificación del color del fotograma mediante las técnicas de virado o tintado también podía usarse para expresar variaciones lumínicas en la escena. Por ejemplo, en *Les petits Vagabonds* (Lucien Nonguet, 1905), dos jóvenes errantes roban unos huevos de una granja, posteriormente, con la idea de freírlos, encienden una pequeña hoguera, “avec l’inconscience de leur âge, se disposent à faire cuire les œufs trop près d’une meule de paille qu’ils mettent en feu”¹⁶⁷. En el momento en el que prende el almiar, el fotograma es virado al rojo (en la copia visionada), expresando de este modo el cambio de la luz por efecto del fuego. En *Les Malheurs de Mme. Durand* (Anónimo, 1906), asistimos a los infortunios de la Sra. Durand quien una tarde decidió salir de casa para dar un paseo. En diferentes etapas de su recorrido, a causa tanto de su mal genio como de su aire distraído, es objeto de burla, atacada y golpeada para finalmente precipitarse por el agujero sin tapa de una alcantarilla. Los fotogramas que se desarrollan en el interior de la cloaca han sido tintados a un enfermizo verde (en la copia visionada), mostrando de este modo no solo la pestilencia del lugar en contraste con el exterior, sino también la mayor oscuridad que reina. Este cambio de color entre la cloaca y la calle para mostrar la diferencia de luz y la pestilencia es una decisión consciente como muestra la información de catálogo:

“elle erre dans ce dédale *empesté* jusqu’à ce que, épuisée de fatigue, elle s’affale et s’endorme dans un coin. Horreur! Les terribles rats d’égouts arrivent et grimpent sur Madame Durand. Effrayée, elle se sauve; soudain *elle aperçoit la lumière*, elle s’assied, hélas, c’est sous une bouche d’égout et elle reçoit une douche d’eau sale”¹⁶⁸.



Figura 50: *Les Malheurs de Mme. Durand* (Anónimo, 1906). *Le petit Jules Verne* (Gaston Velle, 1907). Fuente Gaumont-Pathé Archives.

Finalmente, en *Le petit Jules Verne* (Gaston Velle, 1907), se nos muestra a un inquieto y joven Julio Verne que es incapaz de conciliar el sueño. Desobedeciendo a su madre, quien ha

¹⁶⁷ Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/5774-petits-vagabonds-les>.

¹⁶⁸ Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/6050-malheurs-de-madame-durand-les>. Las cursivas son mías.

dejado la habitación a oscuras tras apagar una vela, el niño vuelve a encenderla para leer un libro. Los cambios de luz propiciados por el encendido y apagado de la vela se expresan mediante virados del fotograma (en la copia visionada) al azul. Es interesante señalar que el cambio de luz no se produce cuando el joven Jules Verne enciende la cerilla, sino cuando esta prende la vela, mostrando de este modo la permanencia de la luz de este objeto frente a la temporalidad de la primera. Nuevamente, del catálogo se deduce que el cambio de luz expresado mediante la modificación del color del fotograma era una decisión plenamente consciente: “Sa maman lui dit bonne nuit et éteint la chandelle. À peine est-elle sortie, qu’il rallume la bougie et se met à lire”¹⁶⁹.

Segundo de Chomón puede justificar la presencia de un mundo mágico u onírico mediante un cambio en la iluminación del escenario, pasando de una iluminación realista a una inversión de la misma. Por ejemplo, en *La Sorcière noire* (atribuido a Segundo de Chomón, 1907), Julienne Mathieu, esposa de Segundo de Chomón, caracterizada como la bruja negra, arroja en PA unos polvos mágicos a una especie de caldero ardiendo. En ese preciso momento la escena es virada al rojo iniciándose así los extraños trucos mágicos de los que vamos a ser testigos. El mismo efecto se emplea en *Au Pays de l’or* (1908) cuando unas monedas de oro son engendradas por arte de magia. Unos pequeños homúnculos bailan con ellas en un plano virado al rojo (en la copia visionada) aunque, en este caso, no hay ninguna acción de la bruja que justifique directamente el cambio de luz siendo esto posible simplemente por la atmósfera de magia que reina. A continuación, la bruja se acerca a la entrada de un foso del que, repentinamente, surge una llamarada de fuego que nuevamente modifica la luz oscureciendo el escenario e iluminando al personaje directamente.

Otra forma de trabajar la luz es mediante el uso de personajes en sombras chinas para contrastar espacios interiores y exteriores. En *Dévaliseurs nocturnes* (Gaston Velle, 1904) y en *Les Invisibles* (Gaston Velle, 1906), las sombras chinas expresan la noche en exteriores, es decir, los personajes aparecen como una sombra negra sobre un fondo iluminado, “Dehors, au clair de lune, des voleurs se trouvent sur le toit de la maison”¹⁷⁰; mientras que en interiores la luz está justificada por la presencia de una lámpara, apareciendo los personajes iluminados normalmente. En la segunda de las películas mencionadas, los ladrones, para despistar a las fuerzas de seguridad, apagan una fuente de luz que ilumina la calle de modo que... ¡toda la

¹⁶⁹ Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/962-petit-jules-verne>.

¹⁷⁰ Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/5449-devaliseurs-nocturnes?depuisindex=auteurs&idauteur=5215>. Las cursivas son mías.

ciudad queda a oscuras! Con este recurso cómico y un tanto exagerado, las sombras chinas están justificadas en los planos donde son perseguidos por la policía.



Figura 51: *Les Invisibles* (Gaston Velle, 1906). Fuente Youtube. *Une Excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909). Fuente “Segundo de Chomón 1903-1912”, DVD de la Filmoteca de Catalunya.

En cualquier caso, los ejemplos mostrados anteriormente buscan el impacto visual propio del SMA. Efectivamente, la luz se modifica abruptamente entre fotograma y fotograma mediante la variación de color en una fracción de segundo sin que el ojo sea avisado de antemano, ya sea para expresar la llegada del día, un cambio en las condiciones de luz o para cambiar de realidad a fantasía. Asimismo, durante la noche los cuerpos son grandes manchas negras en sombras chinas mientras que en interiores la iluminación es homogénea, información que debe ser deducida por el espectador o proporcionada por el comentarista para facilitar la lectura de las imágenes, no estando justificadas dentro de la diégesis. En otras ocasiones, los cambios en la luz son justificados narrativamente de un modo naturalista, profundizando en una concepción realista de la puesta en escena mediante el uso de focos y aparatos eléctricos.

Por ejemplo, en *Une Excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909), la presencia de las sombras chinas se justifica sencillamente cuando se corre una sábana para dividir pudicamente una habitación en dos subespacios, uno para cada uno de los dos personajes que van a pasar la noche en dicha habitación, de modo que el que permanece tras la sábana es mostrado al contraluz como una silueta negra. La sábana se convierte en el elemento dentro de la imagen que permite comprender el uso de las sombras chinas y las animaciones, justificando diegéticamente su presencia. Al aparecer igualmente las sombras de demonios y fantasmas, la sábana adquiere también un valor fronterizo que separa la realidad de la fantasía, pero las sombras, por sí mismas, están justificadas de un modo realista.

En *La Légende du fantôme* (Segundo de Chomón, 1908) encontramos un elegante ejemplo de cómo la luz se usa con fines puramente narrativos. El personaje de Julienne Mathieu se encuentra sentada en el interior de una estancia hilando en una rueca; en la misma estancia hay una ventana. Paulatinamente, desde el exterior, una luz se introduce en la habitación a través de dicha ventana. Julienne Mathieu se levanta a abrir y observar desde la misma, la

escala cambia de PG a PA y en el exterior un espectro transita lúgubrementemente. Evidentemente, la luz era una fantasmagoría. Pero lo importante es la función narrativa que cumple dicha luz, suavemente introducida en la imagen. Nos informa de que *algo* hay en el exterior sin desvelar totalmente su naturaleza, gracias a la luz el personaje se levanta y mira por la ventana. Sin la luz, la acción no hubiera empezado, el relato no habría avanzado.



Figura 52: *La Légende du fantôme* (Segundo de Chomón, 1908). Fuente Wikipedia. *Nuit de Noël* (Anónimo, 1908). Fuente Youtube.

Finalmente, en *Nuit de Noël* (Anónimo, 1908), la esposa del marino, que ha ido a la mar a faenar, es cortejada en su soledad por un vecino. Aunque ella parece rechazar al principio las proposiciones de este, lo cierto es que tras acicalarse en un espejo, sale de su casa para acudir a la cita con su amante en la Misa de Medianoche y, tras el oficio religioso, van juntos a una fiesta donde el pueblo danza alrededor de una hoguera. La evolución de la luz entre los tres planos, es decir, la salida de la mujer de su casa para ir a la cita, la entrada en la iglesia y la danza alrededor del fuego, expresan la relación pecaminosa y condenable que la esposa del marinero acepta de su vecino. Al salir de la casa, con la noche en ciernes, la iluminación es razonablemente suave sin grandes sombras contrastadas, quizás tan sólo las colinas del fondo ensucian con su sombra el encuadre mientras la luna baña dulcemente el rostro del personaje, quien exhibe una expresión inocente. Sin embargo, en la entrada a la iglesia todos los personajes son mostrados como grandes manchas negras, iluminados al contraluz desde el interior del edificio, de algún modo la realidad que el espectador conocía, es decir, una esposa fiel que llora por la falta de su marido ausente, se ha invertido gracias a la luz, incrementándose además esta sensación por la profanación de la sacralidad de la iglesia, donde esposa y amante se arrodillan ante el oficio como si se tratara de un enlace matrimonial. El tercer plano, virado al rojo por la presencia del fuego, ahonda en el concepto de profanación al mostrarnos una especie de rito pagano, culminación del sacrilegio contra el voto matrimonial que lleva a cabo la pareja, en el que los campesinos danzan alrededor de la hoguera. Asimismo, este tercer plano virado al rojo no se concatena directamente con el plano de la iglesia sin solución de continuidad, sino mediante la interposición de un intertítulo que ayuda a atenuar el impacto visual producido por un cambio de color entre dos planos

consecutivos, al contrario de lo que sucedía en *Les petits Vagabonds* o *Le petit Jules Verne*. Como puede comprobarse, la luz ha adquirido en este ejemplo una serie de valores expresivos, que se articulan y evolucionan a lo largo de varios planos, y que narran la verdadera naturaleza de la relación entre la campesina y su vecino, contraria a los más elementales valores éticos de la sociedad y época en la que se circunscribe este film.

En este apartado, se ha mostrado cómo, además de su valor funcional para permitir impresionar los objetos en el soporte filmico, la luz comienza a usarse narrativa y expresivamente a lo largo del periodo estudiado. A veces, mediante el uso de recursos teatrales o fotográficos para informar de cambios lumínicos o transiciones día-noche (*Le petit Jules Verne*); en otras ocasiones, para tenuemente proporcionar información sobre acontecimientos que afectan a los personajes (*La Légende du fantôme*) o acentuar las realidades emocionales que los gobiernan (*Nuit de Noël*). Al igual que otros códigos visuales, el uso de la luz se vuelve menos abrupta a la mirada a medida que la narración se impone (*Une Excursion incohérente* frente a *Les Invisibles*).

7. CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo hemos estudiado diferentes ejemplos de uso de la codificación visual en Pathé Frères alrededor de 1907/1908 que muestran el tránsito del llamado Sistema Mostrativo de Atracciones (SMA), propio del cine de ferias, a un modelo más acorde con los gustos nuevos del público que exigía un mayor alambicamiento narrativo en los films, el llamado Sistema de Integración Narrativa (SIN), el cual todavía no se puede inscribir en el Modo de Representación Institucional (MRI) vigente a partir de 1912/1914.

Así pues, tras el estudio de la filmografía Pathé a través de sus películas y catálogo, y del estudio bibliográfico sobre el cine de atracciones, se puede concluir que la productora francesa fue, durante el periodo que abarcan los años 1905 y 1910, una de las mayores industrias del panorama cinematográfico mundial, consolidando las bases de la que sería una producción sistemática que daba lugar a un producto diferenciable y genuino, con un catálogo de películas ordenado por géneros, una organización humana jerarquizada en la que los primeros realizadores del cine, como Gaston Velle, Segundo de Chomón, Alfred Machin o Alberto Capellani, pudieron desarrollar su creatividad insertados en una lógica de producción global. A partir de 1908, la producción de Pathé mutó desde el cine de ferias a un cine orientado a un público burgués con gustos culturales diferentes al de la clase obrera y mayor adquisición de compra, lo que derivó en la producción de películas inspiradas en personajes y acontecimientos históricos, como las series de la *film d'art*, y en la inauguración de personajes asociados a actores reconocibles, tales como Max Linder y Charles Prince.

Estos años suponen el momento de transición de un modelo de representación basado en la sorpresa y la espectacularidad, propio del cine de ferias y circos, a un modelo en el que la narración se impone en la creación de relatos complejos basados en la concatenación causal de los acontecimientos y en la profundización psicológica de los personajes. La codificación visual se convierte en el vehículo ideal donde operar dicha transición. Así pues, movimientos de cámara, escalas, uso del fuera de campo, etcétera, se ponen al servicio de la narración y de la psicología del personaje (e.g., *La Fille du sonneur* o *Le Médecin du château*), ganan semántica en su relación y combinación con otros elementos visuales (e.g., *Au Baigne* o *Le petit Jules Verne*) y se hacen menos evidentes a la mirada del espectador en contraposición al modelo del cine de ferias (e.g., *Une excursion incohérente* o *Le Moulin maudit*).

No obstante, dicha transición no se opera de modo gradual sino que es un proceso un tanto azaroso con múltiples idas y venidas. Encontramos películas tempranas con una profunda

consciencia de las características inherentes de la imagen y sus implicaciones para los ojos del espectador, por ejemplo, *Au Baigne* (1905) o *Le Moulin maudit* (1908), mientras que otras más tardías¹⁷¹ aún adolecen del mantenimiento de esquemas en la codificación visual y sintáctica propias del comienzo de la década, como *Cagliostro* (1910). Por otra parte, hay múltiples ejemplos en la que usos característicos de la codificación en ambos sistemas, es decir, el SMA y el SIN, conviven con relativa armonía dentro del mismo film (*L'Araignée d'or* o *Le premier Cigare d'un collegien*). Es interesante observar incongruencias en la concatenación visual de los planos (*La Peine du talion* o *La Vie de Moïse*) así como intentos conscientes de corrección y mejora entre varios films, como se percibe en el plano de detalle de la mano que abre la cerradura entre *Rêve à la Lune* y *Le premier Cigare d'un collegien* o en la estructuración por montaje entre películas como *La Maison ensorcelée* y *Une Excursion incohérente*.

Finalmente, se sientan las bases para la adecuación de la forma de la imagen a la percepción del espectador y las emociones del personaje ficticio, construyéndose así los mecanismos que gobiernan la empatía del primero con el segundo. Por ejemplo, a través del movimiento de cámara (*Aladin ou la lampe merveilleuse*), de la composición del plano (*Pauvre Mère*) o del fuera de campo (*Sémiramis* o *Le Petit Poucet*, versión de 1909). En cualquier caso, no puede hablarse todavía de una codificación visual completamente integrada en la narración, tal y como lo entenderíamos en el MRI, pues la duración de los planos y la puesta en escena mantienen una influencia teatral muy notable.

Los años que van de 1905 a 1910 marcan el inicio, no de la narración en el cine, sino de su convergencia con las características inherentes de la imagen cinematográfica para crear una simbiosis que permita a esta convertirse en un vehículo único con el que transmitir la información argumental y los sentimientos de los personajes, ajustándolos empáticamente a las necesidades sensoriales y emocionales del espectador. Es en este periodo cuando se sientan las bases para un uso de la codificación visual según el cual la imagen se adapta de tal modo a la información que se desea transmitir que, si se modifica la primera, también varía la segunda.

¹⁷¹ Hay ejemplos tardíos muy notables de cine de trucos o *féeries* como *À la Conquête du pôle* (George Méliès, 1911) o *L'Iris fantastique* (Segundo de Chomón, 1912). Ambas películas en la órbita de Pathé Frères.

8. ANEXO: *MALDITA SEA LA GUERRA*

La película *Maudite soit la Guerre*¹⁷² fue dirigida por Alfred Machin en mayo de 1914, bajo producción de la Belge-Cinéma-Film¹⁷³, una de las filiales que Pathé creó años antes fuera de Francia y que estaba a cargo del propio Machin, en nómina de la firma francesa desde 1907¹⁷⁴. Este largometraje se inscribe totalmente dentro de la dinámica del Modo de Representación Institucional, en la cual los códigos visuales se entrelazan entre ellos narrativamente para articular un cierto mensaje o argumento que se superpone a la propia codificación, invisibilizándola. Un claro ejemplo de lo anterior lo encontramos en la secuencia que concluye el film. No obstante, dicha secuencia se entronca directamente, mediante el uso de sus códigos, con aquel cine de atracciones que pocos años antes dominaba Pathé Frères, denotando que una es heredera de la otra.

El argumento nos narra la historia de Adolphe Hardeff y Liza Modzel. Adolphe es un joven militar aviador que realiza una estancia de estudios invitado por un país vecino, en casa de su amigo, Sigismond Modzel, con cuya hermana Liza se compromete. Desafortunadamente, estalla la guerra entre ambos países y Adolphe ha de abandonar la casa que lo acoge, su amistad con Sigismond y su amor por Liza. Durante la guerra, Adolphe y Sigismond luchan con sus aeroplanos sin saber el uno que se está enfrentando al otro, muriendo Sigismond. Adolphe es derribado tras las líneas enemigas y abatido por un joven oficial quien, cumpliendo con su deber, se dirige a casa de Liza para anunciarle la muerte de su hermano en acto de combate. El joven oficial se enamora de la muchacha la cual, desmoralizada por la muerte de Sigismond y sin noticias de Adolphe, lo acepta en compromiso. Durante un paseo, el joven oficial le relata los acontecimientos alrededor del fallecimiento de Sigismond y, por los detalles, Liza comprende que Adolphe ha muerto también. Incapaz de soportar el horror y la confusión que le provoca el saber que se ha comprometido con el causante de la muerte de su amado, quien a su vez ha matado a su hermano, huye por el bosque hasta dar con un convento donde decide permanecer el resto de sus días.

¹⁷² Esta película anticipa el conflicto bélico que asoló Europa entre 1914 y 1918, así como algunas de las técnicas militares estrenadas durante la guerra, como los bombardeos aéreos.

¹⁷³ BOUSQUET, G., (1993), p. V. Disponible en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/14723-preface-et-sources-d-henri-bousquet-1907-1909>.

¹⁷⁴ ABEL, R., (2005), p. 403. Entrada *Machin, Alfred* escrita por Guido Covents.

En este apartado se analizará críticamente la última secuencia de *Maudite soit la Guerre*, en la que Liza, ya como monja de clausura, recuerda los hechos que la han llevado hasta el convento. La secuencia se articula en 5 planos:

- i. PG de un grupo de monjas entrando en profundidad en el claustro del convento.
- ii. PG de las monjas en el interior del claustro. Liza se aparta de la fila, la cámara panoramiza de izquierda a derecha con ella hasta que se detiene para mirar una foto.
- iii. PD de la foto que Adolphe le dio a Liza antes de partir para la guerra y donde escribió las palabras *Maudite soit la guerre*.
- iv. PA de Liza ocupando el segmento derecho del encuadre. En el izquierdo se sobrepresionan dos imágenes: la primera, cuando ella y Adolphe se despiden, la segunda, cuando el joven oficial rinde honores a los cadáveres de Adolphe y Sigismond en el campo de batalla.
- v. PP de Liza, último plano de la secuencia y, también, de la película.



Figura 53: Fila superior: planos i y ii (inicio y final de la panorámica) de la última secuencia de *Maudite soit la Guerre* (Alfred Machin, 1914). Fila inferior: planos iii, iv y v. Fuente Wikipedia.

La secuencia comienza con la congregación de monjas *desfilando* en actitud orante por el pasillo de la abadía que desemboca en el claustro. La abadía se nos presenta como un lugar recóndito, perdido en medio del bosque, al que Liza llega tras deambular fuera de sí. Es un lugar apartado, de paz, de recogimiento, donde las monjas oran agrupadas y en aparente armonía. Pero también se nos muestra como un espacio antiguo, casi en ruinas, semiabandonado, donde la vegetación y los líquenes pueblan las paredes de piedra arcaica. Parece un lugar emplazado en la frontera que separa la civilización de la salvajería, un templo sagrado y abandonado que las monjas se empeñan en recuperar con su presencia humilde. Sin embargo, incluso un grupo de religiosas que caminan según una regla de conductas y normas

de disciplina no pueden evitar asemejarse a los militares de un ejército que, aun con modos y actitudes diferentes, también desfilan según un cierto código. Liza se aparta de la fila y nuestra mirada la acompaña con una panorámica hasta su punto de detención. En este lugar de paz, todo personaje consagrado por el dolor de la guerra tiene derecho a apartarse de las normas y buscar un momento de soledad. Vemos cómo extrae *algo* de su hábito y un PD nos muestra la fotografía que Adolphe le entregó el día de la despedida, conscientes de que era la guerra, la maldita guerra, la única culpable de que seres que se aman tuvieran que separarse. Esa foto, que con tanto cariño aun guarda Liza cerca de su corazón, provoca el acercamiento de cámara a PA del personaje. Un encuadre extremadamente interesante en su composición visual y en las variaciones que se efectúan sobre la misma.

Efectivamente, el plano 4 se nos presenta con el personaje de Liza claramente escorado al segmento derecho del encuadre, desestabilizando la mirada del espectador que inevitablemente tiene la mirada centrada sobre el personaje. Dicho de otro modo, la semántica del plano se concentra en la presencia atormentada de Liza a la derecha del encuadre, quedando la mitad izquierda vacía. Esta mitad izquierda está repleta de ramas y hojas que se amalgaman en un inextricable laberinto de formas y líneas, al igual que los confusos sentimientos que alberga Liza, dolida por la muerte de su hermano Sigismond, sola por la ausencia de Adolphe, culpable por su compromiso con el joven oficial, atormentada por los crímenes sin culpable que unos han cometido sobre otros. El encuadre desestabiliza su composición y, en consecuencia, también la mirada del espectador en sintonía con la confusa desestabilización de las emociones de Liza.

Sin embargo, la sobreimpresión de los recuerdos de Liza oculta la violenta hojarasca ofreciendo en el segmento izquierdo un segundo punto de interés a la mirada del espectador. Liza y sus recuerdos pueden establecer un diálogo que simetriza la composición, es decir, el recuerdo de los últimos momentos con Adolphe supone un alivio, tanto para Liza en sus emociones como para el espectador en términos visuales, que ve como todo el plano se llena de significado. Rápidamente, dicho recuerdo es sustituido por la visión de los cadáveres de Adolphe y Sigismond siendo honrados militarmente por el joven oficial. Es interesante constatar cómo las imágenes sobreimpresionadas de los últimos momentos de Adolphe y Liza y la de las honras militares no concuerdan exactamente con las verdaderas imágenes que fueron visionadas por el espectador en otros instantes de la película, en lo que denominaríamos tiempo presente de la diégesis. Evidentemente, tanto los recuerdos, como el relato de lo que se te cuenta, pero no has vivido en persona, han de diferir de la realidad que

los produjo, es decir, las imágenes que ella sobreimpresiona son el recuerdo de una imagen pasada, más feliz en su recuerdo que el auténtico momento que la provocó, y la proyección de un situación que no vivió en directo, divergiendo de las *verdaderas* imágenes de las que sí fue testigo el espectador y que, al igual que Liza, no debe visionar/recordar del mismo modo.



Figura 54: Sobreimpresiones de los recuerdos e imágenes mentales de Liza, y *verdaderas* imágenes que provocaron las anteriores. *Maudite soit la Guerre* (Alfred Machin, 1914). Fuente Wikipedia.

La aparición de los cadáveres de Adolphe y Sigismond vuelve a recordar el dolor y la culpa al corazón de Liza y a desestabilizar nuevamente el encuadre en el momento en que desaparecen. La realidad está desequilibrada y es una maraña de confusión como ramas de arbusto. Deseamos acompañar al personaje en su tragedia y la cámara se acerca en un PP en el que Liza eleva la mirada al cielo, clamando perdón y alivio, con lágrimas en los ojos. La sacralidad de su presencia, ataviada con el hábito religioso, hace inevitable la comparación con la típica iconografía de la Virgen María, igualándolas a ambas en su tristeza.

Y a pesar de la tragedia que se ha cernido sobre el personaje, todos sus sentimientos y vicisitudes no han hecho sino expresarse mediante diferentes elementos y códigos visuales que son *exactamente* los mismos que los descritos anteriormente durante el cine de atracciones de Pathé: una panorámica de izquierda a derecha del personaje (plano 2), un acercamiento a cámara sobre el eje desde un plano amplio a otro cercano (planos 2 y 4; planos 4 y 5), un PD con información gráfica intradiegetica (plano 3), una composición visual por segmentos (plano 4), sobreimpresiones para crear un diálogo con el personaje (plano 4), un plano emblema que concentra el dolor y la inocencia del personaje para clausurar el relato (plano 5), etc. Pero en esta ocasión, concatenados y sincronizados entre ellos a lo largo de

una línea argumental de cara a maximizar la interdependencia visual del espectador con los sentimientos de Liza. Ninguno de dichos elementos ha existido por sí mismo ni se explicita visualmente al espectador, porque ninguno de ellos alberga una semántica sino en relación con todos los demás y el personaje. Cada cambio de plano, así como cada uso de código visual, vienen definidos y determinados por las necesidades emocionales de Liza en sintonía con las necesidades visuales del espectador y la empatía que se construye entre ellos.

En este caso concreto, Alfred Machin ha empleado el modo de representación y la cultura visual atesorada en Pathé Frères durante el cine de atracciones para narrar la trágica historia de Liza y Adolphe. Esta secuencia de *Maudite soit la guerre* muestra que la transformación operada en el cine de atracciones ha sido completada, provocando su desaparición y desarrollándose el llamado Modo de Representación Institucional el cual todavía nos acompaña.

9. ANEXO: PELÍCULAS DE TRABAJO

A continuación, se lista el conjunto de películas del catálogo Pathé estudiadas en el presente de trabajo, ordenadas por año y referenciadas a la página donde se mencionan. La elección de films intenta cubrir el periodo comprendido entre 1905 y 1910, siendo lo más generalista posible en términos de realizadores y géneros. Se acepta como autoría de cada film, por norma general, aquella especificada en el catálogo Bousquet. Aquellas películas cuyo visionado procede de fuentes no fiables, es decir, canales de youtube o wikipedia, han sido verificadas mediante una comparación de las imágenes con la información de catálogo. *La Légende du fantôme* está disponible en varias fuentes, no obstante, el comienzo del film puede variar de una a otra. En cualquier caso, puede comprobarse que todos ellos se corresponden con la misma película mediante la identificación de la actriz principal (Julienne Mathieu), el vestuario del personaje o el espacio por el que transita.

La leyenda de la lista de películas es la siguiente: *Título de la película*, (año de producción), #número de catálogo#, Realizador, Género, [ubicación de visionado], Página(s).

Los acrónimos correspondientes a la procedencia de las fuentes visionadas es la siguiente: **GPA**, Gaumont-Pathé archives¹⁷⁵; **FJSP**, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé¹⁷⁶; **FE-ColSag**, Filmoteca Española, Colección Sagarmínaga¹⁷⁷; **DVD-Pathé**, “Fairy Tales. Early Colour Stencil Films from Pathé” (DVD del British Film Institute); **DVD-AlbCap**, “Coffret Alberto Capellani” (DVD de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); **DVD-FilmLux**, “Crazy Cinématograph. Europäisches Jahrmarktkino 1896-1906” (DVD de la Cinemateca de Luxemburgo); **DVD-P&P**, “Early Cinema. Primitives & Pioneers” (DVD del British Film Institute); **DVD-MaxLin**, “Le cinéma de Max Linder” (DVD con la participación de Maud Linder, hija de Max Linder); **DVD-SegCho** “Segundo de Chomón 1903-1912. El cine de la Fantasía” (DVD de la Filmoteca de Catalunya); **DVD-Mel**, “Georges Méliès. El primer mago del cine (1896-1913)” (DVD de Arte y Lobster); **PROJ-SegCho**, The Segundo de Chomón collection¹⁷⁸; **Youtube**, diferentes canales youtube¹⁷⁹; **WIKI-Fr**, Wikipedia Francesa¹⁸⁰; ¿?, la película no ha sido visionada.

¹⁷⁵ <http://www.gaumontpathearchives.com/>

¹⁷⁶ <http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/>

¹⁷⁷ <https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/ccr/colecciones/sagarminaga.html>

¹⁷⁸ <https://archive.org/details/segundodechomon>

¹⁷⁹ <https://www.youtube.com>

- *Duel après le bal*, (1900), # 355#, Anónimo, Scène de plein air, [¿?], p. 35
- *Histoire d'un crime*, (1901), #358#, Ferdinand Zecca, Drame, [DVD-P&P], p. 72
- *Ali Baba et les quarante voleurs*, (1902), #400#, Ferdinand Zecca, Féerie & conte, [GPA, DVD-Pathé, DVD-PyP], pp. 34, 71-72, 79
- *Samson et Dalila*, (1902), #884#, ¿?, Scène biblique, [GPA], pp. 71-72, 79
- *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* (1902), #varios#, Anónimo, Scènes religieuses & bibliques, [¿?], pp. 20-21, 34-35
- *Don Quichotte*, (1903), #722#, Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, Scène comiques, [GPA], pp. 26, 35, 72-74
- *Le Dénicheurs d'oiseaux*, (1904), #1077#, Gaston Velle, Scènes de plein air, [FE-ColSag], pp. 60-61
- *Dévaliseurs nocturnes*, (1904), #1148#, Gaston Velle, Scène comique, [Youtube], p. 93
- *Un Drame dans les airs*, (1904), #1106#, Gaston Velle, Scènes de plein air, [GPA], pp. 65, 70, 74-75
- *La Valise de Barnum*, (1904), #1051#, Gaston Velle, Scènes à trucs, [GPA], p. 49
- *Au Bagne*, (1905), #1329#, Ferdinand Zecca, Scènes dramatiques et réalistes, [GPA], pp. 87-90, 97-98
- *Cache-toi dans la malle*, (1905), #1286#, Anónimo, Scène comique, [GPA], p. 64
- *La Chaussette*, (1905), #1269#, Anónimo, Scène comique, [GPA, FJSP], pp. 41-42, 46
- *Dix Femmes pour un mari*, (1905), #1200#, Georges Hatot, Scène comique, [GPA], p. 38
- *Les Farces de Toto gâte-sauce*, (1905), #1303#, Anónimo, Scène comique, [GPA], pp. 36-37, 46
- *Martyrs chrétiens*, (1905), #1228#, Anónimo, Scène dramatique et réaliste, [DVD-Pathé], p.71
- *Au Pays noir*, (1905), #1213#, Ferdinand Zecca, Scène dramatique et réalistes, [GPA], pp. 80, 86, 88
- *La Peine du talion*, (1905), #1347#, Gaston Velle, Scène à trucs, [GPA, DVD-Pathé], pp. 55-57, 98
- *Le Petit Poucet*, (1905), #1168#, ¿?, Féeries & Contes, [GPA], pp. 43-44, 68-69
- *Les petits Vagabonds*, (1905), #1245#, Lucien Nonguet, Scènes dramatiques et réalistes, [GPA], pp. 92, 96
- *La Poule aux œufs d'or*, (1905), #1311#, Gaston Velle, Féerie & Contes, [GPA, DVD-Pathé], pp. 3, 36, 48, 80-81, 88, 91
- *Rêve à la Lune*, (1905), #1207#, Ferdinand Zecca y Gaston Velle, Scènes à Trucs, [GPA], pp. 50-51, 54, 98

¹⁸⁰ <https://www.wikipedia.fr/>

- *La Révolution en Russie*, (1905), #1249#, Lucien Nonguet, Scènes historiques, politiques et d'actualité, [GPA, FJSP, DVD-PyP], pp. 64-65, 70
- *Vendetta*, (1905), #1267#, Ferdinand Zecca, Scènes dramatiques et réalistes, [GPA], pp. 65, 72-73
- *La Vie de Moïse*, (1905), #1276#, ¿?, Scène biblique, [GPA], pp. 61, 64, 76-77, 98
- *Aladin ou la lampe merveilleuse*, (1906), #1506#, Alberto Capellani, Féeries & Contes, [GPA, DVD-AlbCap, DVD-PyP], pp. 71-72, 81-82, 87, 98
- *L'Antre de la sorcière*, (1906), #1519#, Segundo de Chomón, Scène à trucs, [GPA, DVD-SegCho], p. 37
- *Le Braconnier*, (1906), #1495#, Anónimo, Scènes Dramatiques et réalistes, [GPA], pp. 72-73, 79
- *Le Détective*, (1906), #1406#, Anónimo, Scènes dramatiques et réalistes, [GPA], pp. 38, 52
- *Un Drame à Venise*, (1906), #1577#, Lucien Nonguet, Scènes dramatiques et réalistes, [GPA], pp. 42, 67, 70
- *L'Écrin du Radjah*, (1906), #1430#, Gaston Velle, Féerie & Contes, [GPA, FJSP], p. 71
- *La Fille du sonneur*, (1906), #1508#, Alberto Capellani, Scènes dramatiques et réalistes, [GPA, DVD-AlbCap], pp. 85-87, 97
- *Le Fils du diable*, (1906), #1403#, Charles Lucien Lépine, Féerie & Contes, [GPA], pp. 60-61
- *Les Invisibles*, (1906), #1372#, Gaston Velle, Scène à trucs, [Youtube], pp. 41, 93-94, 96
- *La Jeteuse de sort*, (1906), #1509#, Anónimo, Scènes dramatiques et réalistes, [GPA], pp. 36-37, 46
- *Les Malheurs de Mme. Durand*, (1906), #1385#, Anónimo, Scène comique, [GPA], p. 92
- *Le Matelas de la mariée*, (1906), #1585#, Charles Lucien Lépine, Scènes comiques, [GPA], p. 64
- *L'Obsession de l'or*, (1906), #1466#, Segundo de Chomón, Féeries & Contes, [GPA, PROJ-SegCho], pp. 42-43, 46
- *Pauvre Mère*, (1906), #1525#, Alberto Capellani, Scènes dramatiques et réalistes, [GPA, DVD-AlbCap], pp. 75-76, 79, 98
- *Richesse d'un jour*, (1906), #1394#, Anónimo, Scène comique, [GPA], pp. 38-39
- *Terrible Angoisse*, (1906), #1370#, Lucien Nonguet, Scènes dramatiques et réalistes, [GPA, FJSP], p. 42
- *La Vengeance du clerc de notaire*, (1906), #1540#, ¿?, Scène comique, [GPA, FJSP], p. 52
- *Voyage autour d'une étoile*, (1906), #1453#, Gaston Velle, Scène à trucs, [GPA], p. 71
- *Le Bagne de gosses*, (1907), #1778#, Charles Decroix, Scènes dramatiques et réalistes, [GPA], pp. 40, 46
- *Le Bâilleur*, (1907), #1626#, Segundo de Chomón, Scène comique, [PROJ-SegCho], pp. 36-37

- *Le bon Grand-Père*, (1907), #1766#, Anónimo, Scènes dramatiques et réalistes, [GPA], pp. 45-46, 52
- *La Ceinture magnétique*, (1907), #1706#, Anónimo, Scène comique, [GPA], pp. 53-54
- *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse*, (1907), #1557#, Alberto Capellani, Féeries & Contes, [GPA, DVD-Pathé], pp. 73-74
- *Les Débuts d'un patineur*, (1907), #1694#, Louis Gasnier, Scène comique, [GPA], p. 37
- *Les deux Sœurs*, (1907), #1681#, atribuido a Alberto Capellani, Scène dramatique, [Youtube], p. 52
- *Les Femmes cochers*, (1907), #1683#, Anónimo, Scène comique, [GPA], p. 36
- *Lèvres collées*, (1907), #1584#, ¿?, Scènes comiques, [DVD-FilmLux], p. 39
- *Le Pêcheur de perles*, (1907), #1918#, Ferdinand Zecca, Féeries & Contes, [GPA], pp. 79-80, 86
- *Le petit Jules Verne*, (1907), #1926#, Gaston Velle, Scènes à trucs, [GPA], pp. 62-64, 86, 92, 96-97
- *Le Secret de l'horloger*, (1907), #1940#, Gaston Velle, Scènes à trucs, [GPA], p. 52
- *La Sorcière noire*, (1907), #1872#, atribuido a Segundo de Chomón, Scène de féerie, [DVD-Pathé], p. 93
- *Les Tulipes*, (1907), #1848#, Segundo de Chomón, Scènes à trucs, [DVD-SegCho], p. 30
- *Vie et passion de Notre Seigneur Jésus Christ*, (1907), #varios#, Ferdinand Zecca, Scènes religieuses & bibliques, [GPA], pp. 28, 40, 46, 72-73, 83, 87
- *L'Affaire Dreyfus*, (1908), #2237#, Lucien Nonguet, Scènes dramatiques, [GPA], pp. 74, 79
- *La Belle au bois dormant*, (1908), #2074#, Alberto Capellani o Lucien Nonguet, Féeries & Contes, [GPA, DVD-Pathé], p. 51
- *Electric Hôtel*, (1908), #2510#, Segundo de Chomón, Scènes à trucs, [GPA, DVD-SegCho], pp. 49-50, 54
- *La Légende du fantôme*, (1908), #2115#, Segundo de Chomón, Scènes à trucs, [GPA, DVD-Pathé, WIKI-Fr, PROJ-SegCho], pp. 94-96
- *La Maison ensorcelée*, (1908), #1996#, Segundo de Chomón, Scènes à trucs, [DVD-SegCho], pp. 44-45, 48, 98
- *Le Médecin du château*, (1908), #2059#, ¿?, Scènes dramatiques, [DVD-PyP], pp. 42-43, 52, 74, 97
- *Nuit de Noël*, (1908), #2017#, Anónimo, Scènes dramatiques et réalistes, [Youtube], pp. 45, 65, 95-96
- *Au Pays de l'or*, (1908), #2094#, ¿?, Féeries & Contes, [DVD-Pathé], pp. 30, 47, 54, 93
- *Le premier Cigare d'un collégien*, (1908), #1941#, ¿?, ¿?, [Youtube], pp. 51, 54, 59, 98
- *Rêve de marmitons*, (1908), #2038#, Segundo de Chomón, Scènes à trucs, [PROJ-SegCho], p. 44

- *Sculpteur moderne*, (1908), #2076#, Segundo de Chomón, Scène à trucs, [PROJ-SegCho], p. 47
- *La Vestale*, (1908), #1922#, Alberto Capellani, Scènes dramatiques et réalistes, [GPA], p. 91
- *L'Araignée d'or*, (1909), #3163#, atribuido a Segundo de Chomón, Scènes à trucs, [PROJ-SegCho], pp. 51, 57-58, 98
- *Une Excursion incohérente*, (1909), #3075#, Segundo de Chomón, Scènes à trucs, [DVD-SegCho], pp. 44-46, 48, 94, 96-98
- *Le Moulin maudit*, (1909), #3215#, Alfred Machin, Scènes dramatiques, [WIKI-Fr], pp. 66, 70, 97-98
- *Napoleon*, (1909), #2963#, ¿?, Scènes historiques, politiques et d'actualité, [GPA], pp. 52, 61
- *Le Petit Poucet*, (1909), #2644#, Segundo de Chomón, Féeries & Contes, [DVD-SegCho], pp. 43, 44, 68, 69, 70, 84, 98
- *Pickpock ne craint pas les entraves*, (1909), #3200#, Segundo de Chomón, Scènes à trucs, [Youtube], pp. 50, 54
- *Le Théâtre électrique de Bob*, (1909), #2950#, Segundo de Chomón, Scènes à trucs, [DVD-SegCho], p. 47
- *Le Voleur invisible*, (1909), #2744#, Segundo de Chomón, Scènes à trucs, [DVD-SegCho], p. 54
- *Une Aventure secrète de Marie-Antoinette*, (1910), #3516#, Camille de Morlhon, Comédie dramatique, [GPA], pp. 78-79
- *Cagliostro*, (1910), #3469#, Camille de Morlhon y Gaston Velle, Énigme historique, [GPA], pp. 48-49, 54, 98
- *Le Débuts de Max au cinématographe*, (1910), #3895#, Max Linder y Louis Gasnier, Scène comiques, [GPA, DVD-MaxLin], p. 69
- *Max prend un bain*, (1910), #3944#, ¿?, Scène comiques, [DVD-MaxLin], pp. 52, 62, 64, 68
- *Le Nègre blanc*, (1910), #3827#, Georges Monca, Scène comiques, [GPA], pp. 41-42, 46
- *La petite Blanche-Neige*, (1910), #3553#, Gaston Velle, Scène de conte, [GPA], pp. 84, 87
- *Rêve d'art*, (1910), #3290#, Gaston Velle, Scènes à trucs, [¿?], p. 32
- *Sémiramis*, (1910), #3861#, Camille de Morlhon, Scène historique, [GPA], pp. 36-37, 52, 67, 70
- *À la Conquête du pôle*, (1911), #5001#, Georges Méliès, Scène de féerie, [DVD-Mel], p. 98
- *L'Iris fantastique*, (1911), #5038#, Segundo de Chomón, Scène à trucs, [Youtube], p. 98
- *Le Retapeur de cervelles*, (1911), #4156#, Émile Cohl, Scène à trucs, [GPA], p. 48
- *Maudite soit la guerre*, (1914), #6480#, Alfred Machin, Scène dramatique, [WIKI-Fr], pp. 99-103

10. ANEXO: ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN

- **Figura 1.** Charles Pathé (hacia 1908). Fabricación de decorados en Vincennes (Fotografía de J. David, 1907). Cartel anunciador de *La Poule aux œufs d'or* (Gaston Velle, 1905).

¿QUÉ ES EL CINE DE ATRACCIONES?

- **Figura 2:** GUNNING, T., “The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”. En *Wide Angle*, 8, (1986).
- **Figura 3:** Barraca de feria de Georges Hipleh-Walt, hacia 1900.

LOS PLANOS EMBLEMA DEJAN DE MIRAR A CÁMARA

- **Figura 4:** *Le Bâilleur* (Segundo de Chomón, 1907). Fuente The Segundo de Chomón collection. *Les Farces de Toto gâte-sauce* (Anónimo, 1905). *La Jeteuse de sort* (Anónimo, 1906). *Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910).
- **Figura 5:** *L'Antre de la sorcière* (Segundo de Chomón, 1906). *Débuts d'un patineur* (Louis Gasnier, 1907).
- **Figura 6:** *Le Détective* (Anónimo, 1906). *Dix Femmes pour un mari* (Georges Hatot, 1905).
- **Figura 7:** *Richesse d'un jour* (Anónimo, 1906). *Lèvres collées* (¿?, 1907).
- **Figura 8:** *Vie et passion de Notre Seigneur Jesus Christ* (Ferdinand Zecca, 1907), cuadro *Jésus est présenté au peuple*. *Le Baigne de gosses* (Charles Decroix, 1907).
- **Figura 9:** *La Chaussette* (Anónimo, 1905). *Le Nègre blanc* (Georges Monca, 1910).
- **Figura 10:** *L'Obsession de l'or* (Segundo de Chomón, 1906). *Le Médecin de château* (¿?, 1908).
- **Figura 11:** *Le Petit Poucet* (¿?, 1905). *Le Petit Poucet* (Segundo de Chomón, 1909).
- **Figura 12:** *La Maison ensorcelée* (Segundo de Chomón, 1908). *Une Excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909).
- **Figura 13:** *Le bon Grand-Père* (Anónimo, 1907).

LOS BORRACHOS NO ATINAN A INTRODUCIR LA LLAVE EN PLANO DETALLE

- **Figura 14:** *Au Pays de l'or* (Segundo de Chomón, 1908).
- **Figura 15:** *La Poule aux œufs d'or* (Gaston Velle, 1905).
- **Figura 16:** *Cagliostro* (Camille de Morlhon y Gaston Velle, 1910).
- **Figura 17:** *Electric Hôtel* (Segundo de Chomón, 1908). *Pickpock ne craint pas les entraves* (Segundo de Chomón, 1909).
- **Figura 18:** *Rêve à la lune* (Gaston Velle y Ferdinand Zecca, 1905). *Le premier Cigare d'un collégien* (¿?, 1908).

- **Figura 19:** *Le Détective* (Anónimo, 1906). *Le Secret de l'horloger* (Gaston Velle, 1907). *Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910). *Max prend un bain* (¿?, 1910).
- **Figura 20:** *La Ceinture magnétique* (Anónimo, 1907).
- **Figura 21:** *Le Voleur invisible* (Segundo de Chomón, 1909).

AMBIGÜEDADES Y CONVIVENCIAS

- **Figura 22:** Cartel publicitario de *La Peine du Talion* (Gaston Velle, 1905).
- **Figura 23:** *La Peine du Talion* (Gaston Velle, 1905).
- **Figura 24:** *L'Araignée d'or* (Segundo de Chomón, 1909).
- **Figura 25:** *Le premier Cigare d'un collégien* (¿?, 1908).

LA ANGULACIÓN PICADA NO ES PARA ECHARSE A LLORAR

- **Figura 26:** *Les Denicheurs d'oiseaux* (Gaston Velle, 1904). *Le Fils du diable* (Charles Lucien Lépine, 1906).
- **Figura 27:** *Napoleon* (¿?, 1909). *La Vie de Moïse* (¿?, 1905).
- **Figura 28:** *Les petit Jules Verne* (Gaston Velle, 1907).
- **Figura 29:** *Max prend un bain* (¿?, 1910). Fuente “Le Cinéma de Max Linder”, DVD de Editions Montparnasse.

LOS HOMICIDIOS HAY QUE PERPETRARLOS FUERA DE CAMPO

- **Figura 30:** *La Révolution en Russie* (Lucien Nonguet, 1905). *Un Drame dans les airs* (Gaston Velle, 1904). *Nuit de Noël* (Anónimo, 1908).
- **Figura 31:** *Le Moulin maudit* (Alfred Machin, 1909).
- **Figura 32:** *Un Drame à Venise* (Lucien Nonguet, 1906). *Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910).
- **Figura 33:** *Le Petit Poucet* (Segundo de Chomón, 1909). *Le Petit Poucet* (¿?, 1905).
- **Figura 34:** *Les Débuts de Max au cinématograph* (Max Linder y Louis Gasnier, 1910).

LA VERTICAL ASESINA FRENTE A LA PACÍFICA HORIZONTAL. COMPOSICIÓN DE PLANO

- **Figura 35:** *Samson et Dalila* (¿?, 1902). *Ali Baba et les quarante voleurs* (Ferdinand Zecca, 1902). *Aladin ou la lampe merveilleuse* (Albert Capellani, 1906).
- **Figura 36:** *Vendetta* (Ferdinand Zecca, 1905). *Le Braconnier* (Anónimo, 1906). *Vie et Passion de N. S. Jésus Christ* (Ferdinand Zecca, 1907), cuadro de la *Ascension*.
- **Figura 37:** *Don Quichotte* (Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, 1903). *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse* (Albert Capellani, 1907). *L’Affaire Dreyfus* (Lucien Nonguet, 1908).
- **Figura 38:** *Un Drame dans les airs* (Gaston Velle, 1904)

- **Figura 39:** *Pauvre Mère* (Alberto Capellani, 1906).
- **Figura 40:** *La Vie de Moïse* (¿?, 1905).
- **Figure 41:** *Une Aventure secrète de Marie-Antoinette* (Camille de Morlhon, 1910).

ESTRELLAS DE MAR, ZOMBIS Y ÁRBOLES AL FINAL DE LOS MOVIMIENTOS DE CÁMARA

- **Figura 42:** *Au Pays noir* (Ferdinand Zecca o Lucien Nonguet, 1905). *Le Pêcheur de perles* (Ferdinand Zecca, 1907). *La Poule aux œufs d'or* (Gaston Velle, 1905).
- **Figura 43:** *Aladin ou la lampe merveilleuse* (Alberto Capellani, 1906).
- **Figura 44:** *Vie et passion de Notre Seigneur Jésus Christ* (Ferdinand Zecca, 1907), cuadro *Resurrection de la fille de Jaïre*.
- **Figura 45:** *Le Petit Poucet* (Segundo de Chomón, 1909). *La petite Blanche-Neige* (Gaston Velle, 1910).
- **Figura 46:** *La Fille du sonneur* (Alberto Capellani, 1906). *Le petit Jules Verne* (Gaston Velle, 1907).

LA COMPOSICIÓN Y EL MOVIMIENTO DE CÁMARA DIALOGAN EN *AU BAGNE* (1905)

- **Figura 47:** *Au Bagne* (Ferdinand Zecca, 1905). Panorámica en el cuadro *Les travaux forcés*.
- **Figura 48:** *Au Bagne* (Ferdinand Zecca, 1905). Cuadros *Au cachot*. *L'évasion* y *L'arrestation*.

LOS FANTASMAS NO ENTRAN POR LA VENTANA. ILUMINACIÓN

- **Figura 49:** *La Poule aux œufs d'or* (Gaston Velle, 1905).
- **Figura 50:** *Les Malheurs de Mme. Durand* (Anónimo, 1906). *Le petit Jules Verne* (Gaston Velle, 1907).
- **Figura 51:** *Les Invisibles* (Gaston Velle, 1906). *Une Excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909).
- **Figura 52:** *La Légende du fantôme* (Segundo de Chomón, 1908). *Nuit de Noël* (Anónimo, 1908).

ANEXO: *MALDITA SEA LA GUERRA*

- **Figura 53:** planos i y ii (inicio y final de la panorámica) de la última secuencia de *Maudite soit la Guerre* (Alfred Machin, 1914). Planos iii, iv y v.
- **Figura 54:** Sobreimpresiones de los recuerdos e imágenes mentales de Liza, y verdaderas imágenes que provocaron las anteriores. *Maudite soit la Guerre* (Alfred Machin, 1914).

11. BIBLIOGRAFÍA

ABEL, R., (1998a), *The cine goes to town. French cinema 1896-1914*, Berkeley, California (U.S.A.): University of California Press.

ABEL, R., (1998b), “Del esplendor a la miseria: Cine francés, 1907-1918”, subcapítulo “Legitimidad social y cultural”. En DOMÍNGUEZ, G. y TALENS, J., (Dir.), *Historia general del cine. Volumen III. Europa 1908-1918* (pp. 18-19), Madrid, España: Ediciones Cátedra. Colección Signo e Imagen.

ABEL, R., (Ed.), (2005), *Encyclopedia of Early Cinema*, Abingdon, United Kingdom: Routledge.

BANDA, D. y MOURE, J., (2008), *Le cinéma: naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*, Paris, France: Éditions Flammarion.

BÉDARD, Y., (1988), “Le regard dans la caméra”. En GAUDREAU, A., (Dir.), (1988), *Ce que je vois de mon ciné. La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, (pp. 49-53), Paris, France: Méridiens-Klincksieck.

BOUSQUET, H., (1993), *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1907-1908-1909*, Paris, France: Edition H. Bousquet.

BROTONS CAPÓ, E., (2014), *El cine en Francia, 1895-1914. Reflejo de la cultura visual de una época*, Santander, España: Genuve Ediciones. Colección Ciencias Sociales y Humanidades 13.

BROWNLOW, K., (1990), “Silent films - What was the right speed?”. En ELSAESSER, T. y BARKER, A., (Eds.), *Early cinema: space-frame-narrative* (pp. 282-290), London, United Kingdom: British Film Institute.

BUCKLAND, W., (2006), “A rational reconstruction of ‘The Cinema of Attractions’”. En STRAUVEN, W., (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 41-55), Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press.

BURCH, N., (2008), *Praxis del cine*, Madrid, España: Editorial Fundamentos. Colección Arte.

- BURCH, N., (2016), *El tragaluz del infinito*, Madrid, España: Ediciones Cátedra. Colección Signo e Imagen.
- CARMONA, R., (2016), *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, España: Ediciones Cátedra. Colección Signo e Imagen.
- CRAFTON, D., (2006), “Pie and chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy”. En STRAUVEN, W., (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 355-364), Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press.
- ECO, U., (1977), *Tratado de semiótica general*, Barcelona, España: Editorial Lumen.
- EINSENSTEIN, S., (1923), “El montaje de atracciones”. Disponible en GUBERN, R., (1990), *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, España: Editorial Lumen, pp. 217-220.
- ELSAESSER, T. y BARKER, A., (Eds.), (1990), *Early cinema: space-frame-narrative*, London, United Kingdom: British Film Institute.
- GAUDREULT, A., (1985), “Récit itératif, récit singulatif: « Au bain » (Pathé, 1905)”. En *Les premiers ans du cinéma français. Actes du V^e colloque international de l’Institut Jean Vigo* (pp. 233-241), Perpignan, France: Institut Jean Vigo.
- GAUDREULT, A., (Dir.), (1988), *Ce que je vois de mon ciné. La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Paris, France: Méridiens-Klincksieck.
- GAUDREULT, A., (1990), “Showing and telling: Image and Word in early cinema”. En ELSAESSER, T. y BARKER, A., (Eds.), *Early cinema: space-frame-narrative* (pp. 274-281), London, United Kingdom: British Film Institute.
- GAUDREULT, A., (2006), “From ‘Primitive Cinema’ to ‘Kine-Attractography’”. En STRAUVEN, W., (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 84-104), Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press. Disponible en *Secuencias: revista de historia del cine*, 26, (2007), pp. 10-28 (Traducido al castellano por Begoña Soto Vázquez).
- GAUDREULT, A., (2008), *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, France: CNRS Éditions.

- GAUDREAU, A. y GUNNING, T., (2006), "Early Cinema as a Challenge to Film History". En STRAUVEN, W., (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 365-380), Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press.
- GAUDREAU, A. y JOST, F., (1995), *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*, Madrid, España: Espasa Libros. Paidós Comunicación 64.
- GAUTHIER, P., (2008), *Le montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé*, Paris, France: L'Harmattan.
- GUNNING, T., "El cine de los primeros tiempos y el archivo: modelos de tiempo e historia", *Archivos de la Filmoteca*, 10, (1991), pp. 54-65.
- GUNNING, T., (1994), *D.W. Griffith and the origins of American narrative film*, Champaign, Illinois (U.S.A.): University of Illinois Press.
- GUNNING, T., (2006a), "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde". En STRAUVEN, W., (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 381-388), Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press.
- GUNNING, T., (2006b), "Attractions: how they came into the world". En STRAUVEN, W., (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 31-39), Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press.
- HOLMAN, R., (Comp.), (1982), *Cinema 1900/1906: an analytical study by the National Film Archive (London) and the International Federation of Film Archives*, Brussels, Bélgica: Fédération Internationale des archives du film (FIAF).
- IGLESIAS SIMÓN, P., (2007), *De las tablas al celuloide. Trasvases discursivos del teatro al cine primitivo y al cine clásico de Hollywood*, Madrid, España: Editorial Fundamentos. Colección Arte.
- KING, N., (1996), "The sounds of silents". En ABEL, R., (Ed.), *Silent Film* (pp. 31-44), London, United Kingdom: The Athlone Press.
- MEUSY, J.J., "How cinema became a cultural industry: the Big Boom in France between 1905 and 1908", *Film History*, 14, (2002), pp. 418-429.

MINGUET BATLLORI, J.M., (2009), *Segundo de Chomón. El cinema de la fascinació*, Barcelona, España: Generalitat de Catalunya. Institut Català de les Indústries Culturals.

MULVEY, L., “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16, issue 3, (1975), pp. 6-18.

MUSSER, Ch., (2006), “Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity”. En STRAUVEN, W., (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 389-416), Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press.

ORTIZ SUÁREZ, E.H., (2013), *Revisando “El tragaluz del infinito” de Noël Burch. Aportes de la Cátedra “Historia del cine” a la construcción de los primeros modos de representación en el cine de fines del siglo XIX hasta 1915*, Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/historiadelcine/>.

PALACIO, M., (1998), “El público en los orígenes del cine”, subcapítulo “Europa”. En DOMÍNGUEZ, G. y TALENS, J., (Dir.), *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine* (pp. 228-234), Madrid, España: Ediciones Cátedra. Colección Signo e Imagen.

REDI, R., (1998), “Marco general de la difusión del invento”. En DOMÍNGUEZ, G. y TALENS, J., (Dir.), *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine* (pp. 143-187), Madrid, España: Ediciones Cátedra. Colección Signo e Imagen.

RICHARDS, S., “Pathé, marque de fabrique”, *1895*, 10, (1991), pp. 13-27.

ROBERT, V., (2018), “La part picturale du *tableau-style*”. En CURTIS, S., GAUTHIER, P., GUNNING, T. y YUMIBE, J., (Eds.), *The image in early cinema. Form and material*, Bloomington, Indiana, (U.S.A.): Indiana University Press.

SADOUL, G., (2015), *Historia del cine mundial desde los orígenes*. México DF, México: Grupo Editorial Siglo XXI.

SALMON, S., (2014), *Pathé. À la conquête du cinéma 1896-1929*. París, Francia: Éditions Tallandier.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., (2006), *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, España: Alianza Editorial.

STAM, R., BURGOYNE, R. y FITTERMAN-LEWIS, S., (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

STARA, D., “La restauración del color en el cine mudo: del Desmetcolor a la restauración digital”, *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 20, (2009), pp. 43-74.

STRAUVEN, W., (2006), “Introduction to an Attractive Concept”. En STRAUVEN, W., (Ed.), *The cinema of attractions reloaded*, Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press.

YUMIBE, J., (2018), “The color image”. En CURTIS, S., GAUTHIER, P., GUNNING, T. y YUMIBE, J., (Eds.), *The image in early cinema. Form and material*, Bloomington, Indiana, (U.S.A.): Indiana University Press.

12. GLOSARIO DE TÉRMINOS

- MRP: Modo de Representación Primitivo.
- MRI: Modo de Representación Institucional.
- SMA: Sistema de Mostración de Atracciones.
- SIN: Sistema de Integración Narrativa.

- GPG: Gran Plano General.
- PG: Plano General.
- PA: Plano Americano.
- PM: Plano Medio.
- PP: Primer Plano.
- PD: Plano Detalle.

- PC: Plano de Conjunto.

- AHR: plano de Angulación Horizontal
- APC: plano de Angulación Picada.
- ACP: plano de Angulación Contrapicada.

- POI: Plano de Ocularización Interna (p: primaria ; s: secundaria) o plano subjetivo.