

# ¿Entre tridimensionalidad y planitud? Una revisión crítica a las ideas sobre el espacio fílmico en el cine primitivo a partir de las propuestas de Lumière, Skladanowsky, Edison, Méliès y Porter

DARÍO LANZA VIDAL\*

## Resumen

*Desde los trabajos de Burch (2008) sobre el cine primitivo tendemos a entender que el espacio fílmico de aquel período vivió la oscilación entre dos modelos hegemónicos: la planitud defendida por Méliès y la profundidad del espacio tridimensional del modelo Lumière. Sin embargo, una mirada más atenta a la propuesta de Méliès nos muestra un panorama muy distinto al de la planitud, ofreciéndonos una verdadera celebración de la representación perspectiva y una activa búsqueda de la tridimensionalidad que nos obliga a replantear esta idea. A raíz de esta constatación, en el presente artículo realizamos un análisis de la estética de los diferentes espacios fílmicos desarrollados por estos primeros creadores, los cuales encontraremos articulados no en torno a dos sino a tres modelos principales, a los que podríamos al final añadir un cuarto con la sofisticada propuesta de Porter.*

## Palabras clave

*Espacio fílmico, Cine primitivo, Bidimensionalidad, Tridimensionalidad, Perspectiva, Simulación.*

## Summary

*Since Burch's (2008) works on primitive cinema we tend to understand that the film space of that period lived the oscillation between two hegemonic models: the flatness defended by Méliès and the three-dimensional deep space of Lumière's model. However, a closer look at Méliès' proposal shows us a panorama very different from flatness, exhibiting a true celebration of perspective and an active seek for three-dimensionality that forces us to rethink these concepts. As a result of this observation, in this article we make an analysis of the aesthetics of the different film spaces developed by these first creators, that we finally will find articulated not around two but three main models, to which at the end we will add a fourth with the sophisticated Porter's proposal.*

## Keywords

*Film space, Primitive cinema, Two-dimensionality, Three-dimensionality, Perspective, Simulation.*

\* \* \* \* \*

---

\* Profesor Asociado del Departamento de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Doctor en Tecnologías de la Información y las Comunicaciones. Dirección de correo electrónico: dlanza@ucm.es.

## La concepción del espacio filmico en el modelo de representación primitivo

El cine primitivo, el producido entre 1894 y aproximadamente 1917, constituye un conjunto heterogéneo de propuestas estéticas que durante mucho tiempo no fue adecuadamente categorizado y cuyo análisis se encuentra actualmente en permanente revisión. De hecho hoy consideramos, atendiendo a Bordwell, Staiger y Thompson,<sup>1</sup> que dentro de este período se distinguen tres fases estilísticamente diferentes: un periodo inicial desde las primeras exhibiciones públicas en 1895 hasta 1902, caracterizado por películas de un solo plano, principalmente documentales y más ocasionalmente ficciones, entre las que podríamos citar como ejemplos arquetípicos *L'arrivé d'un train en gare de La Ciotat* (Auguste Lumière y Louis Lumière, 1896) o *L'homme de têtes* (Georges Méliès, 1898); una segunda fase entre 1902 y 1906 en que decae el interés por el documental en favor de la representación de historias narrativas articuladas en varios "cuadros" o "escenas" sucesivas, con *Le voyage dan la Lune* (Georges Méliès, 1902) o *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903) como ejemplos; y finalmente un fragmento fronterizo más difuso entre 1906 y 1917 de reformulación y gradual transición hacia el modelo clásico, tal y como encontramos en *The Birth of a Nation* (David W. Griffith, 1915). Poco a poco, durante el transcurso de estas dos décadas, se fueron desarrollando y asimilando de manera conjunta por parte de creadores y espectadores nuevas estructuras narrativas que desembocarían en el abandono de este modelo primitivo y la instauración del modelo de representación actual, que adquiere su formulación definitiva hacia 1917.

En lo relativo al espacio filmico, materia que queremos traer aquí a reflexión, nuestra concepción actual sobre el cine primitivo defiende que este se debatió esencialmente entre dos modelos contrapuestos: la planitud del espacio defendida por Méliès y la profundidad tridimensional del modelo Lumière. Esta concepción, hoy en día un lugar común, tiene su origen en esencia en las ideas planteadas por Noël Burch en su célebre estudio *El tragaluz del infinito*.<sup>2</sup> Si bien la postura de Burch resulta revolucionaria y necesaria para desterrar la idea tradicional del cine primitivo como un sistema visual exclusivamente tridimensional y perspectivo a la manera de Lumière, tal y como hasta entonces siempre se había entendido, resulta, observándolo ahora con algo más de distancia, ciertamen-

---

<sup>1</sup> BORDWELL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K., *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997.

<sup>2</sup> BURCH, N., *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 2008.

te reduccionista e incompleta, como trataremos de demostrar aquí. La propuesta de Burch a este respecto orbita en torno a la idea de que *toda la historia visual del cine anterior a la Gran Guerra, y no solamente en Francia, se realiza sobre la oposición entre la afirmación 'meliesiana' de la superficie y la afirmación de profundidad que de entrada enuncia L'arrivé d'un train en gare de La Ciotat*,<sup>3</sup> oposición que no hace más que poner en relieve dos actitudes diferentes ante el nuevo medio: una fascinada por la fantasía frente a otra fascinada por el realismo del cinematógrafo. Si bien Burch logra con ello mejorar nuestra comprensión sobre el cine primitivo y su discurso adquiere todo su sentido como reacción ante la tradicional reducción de este amplio conjunto de propuestas a exclusivamente variaciones del modelo Lumière, su planteamiento nos sitúa ante un escenario dividido en dos, entre la tridimensionalidad total y el completo rechazo de esta, escenario dual que consideramos no exento de posibles matizaciones. De hecho, una mirada crítica al espacio meliesiano nos obliga a cuestionar la supuesta planitud de este y su aparente rechazo de lo perspectivo, y a constatar por el contrario en este autor una permanente preocupación por la tridimensionalidad y la profundidad, a las que permanentemente se aproxima por la vía de la simulación.

La total planitud del espacio, que efectivamente está presente en el cine primitivo aunque nunca en Méliès, la vamos a encontrar en la obra de otros autores, como en Edison o los hermanos Skladanowsky, lo que nos permitirá completar nuestro cuadro y afirmar que en lo concerniente a la construcción del espacio la escenografía cinematográfica primitiva se definió en torno a tres y no dos patrones principales: espacio anulado en el modelo Skladanowsky-Edison, capturado en Lumière y simulado en Méliès, a los que posteriormente convendría añadir el espacio compuesto e híbrido propuesto por Porter.

### **Planitud en el espacio zootrópico de Skladanowsky y Edison**

En Alemania, los hermanos Max y Emil Skladanowsky llevaban trabajando desde 1892 en el perfeccionamiento de una cámara a partir de la cinta continua de película de celuloide recientemente comercializada por Eastman. El bioscopio Skladanowsky era una cámara-proyector semejante a la que posteriormente desarrollarían los Lumière y, demostrando un agudo sentido de las posibilidades del nuevo medio, acertaron en orientar su invento hacia un espectáculo para las masas. Es ya sobradamente reconocido que

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 181.

se adelantaron a los Lumière en su exhibición comercial, inaugurando las primeras proyecciones de sus películas dos meses antes que la célebre sesión del Grand Café. Sus películas retratan números de circo y de music-hall, bailarines, malabaristas, gimnastas, un canguro boxeador, en definitiva números de variedades encuadrados frontalmente y filmados exactamente como se podrían contemplar en vivo desde el patio de butacas. Con este gesto vemos que dan más importancia a demostrar la precisión de su equipo para producir un clon perfecto de la realidad, lo que Martín Arias denomina “efecto espejo”,<sup>4</sup> de modo que reproducir un número que es familiar al espectador faculta a este a reconocerlo y validarlo, al tiempo que demostraron una aguda intuición sobre la predilección del público por los espectáculos de evasión. En cuanto a su modo de representación, el encuadre en los films Skladanowsky es frontal y proscénico, el fondo se reduce al simple telón blanco o negro frente al que actúan los intérpretes, plano y sólido, negando al escenario su propia fuga perspectiva y cerrando el espacio sobre sí mismo como en el zoótropo, sin que se pretenda una mínima ambientación o escenografía. La acción no es una ficción, el espacio no es ni fingido ni siquiera mostrado, la prioridad se otorga al virtuosismo del aparato registrador-proyector y a lo divertido de la acción, que como tal se representa ante un fondo plano lo más neutro posible, igual que en la secuencias zootrópicas.

Simultáneamente, Thomas A. Edison trabajaba junto a su colaborador, William Dickson, en un sistema de proyección de imágenes en movimiento que pudiera distribuirse como acompañamiento visual para su célebre fonógrafo. Es bien sabido que para la exhibición, Edison apostaba por un formato individual en lugar del modelo teatral de proyección en pantalla por el que se estaba apostando en Europa, motivado por la idea de que la imagen ganaba en nitidez frente a la proyectada en pantalla y de que la exhibición individual podría reportar mayores beneficios económicos. Como tal su dispositivo de exhibición, el kinetoscopio, era básicamente un mueble de madera en el que, tras introducir una moneda, el espectador podía ver una película de treinta segundos mirando por un visor, apoyándose más en la tradición de los juguetes ópticos, el fenacquistiscopio y los *peepshows* que en los espectáculos públicos de linterna mágica en que se estaban inspirando los europeos. Pero más que el famoso kinetoscopio nos interesa aquí reflexionar sobre su cámara de filmación, el kinetógrafo, cuyas características modelaron la estética de sus primeras películas. Al contrario de las cámaras de Skladanowsky y Lumière, accionadas mediante manivela, Edison insistió en que su kinetógrafo funcionara con corriente eléctrica para mantener constante la velocidad de arrastre,

---

<sup>4</sup> MARTÍN ARIAS, L., *En los orígenes del cine*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2009, p. 180.

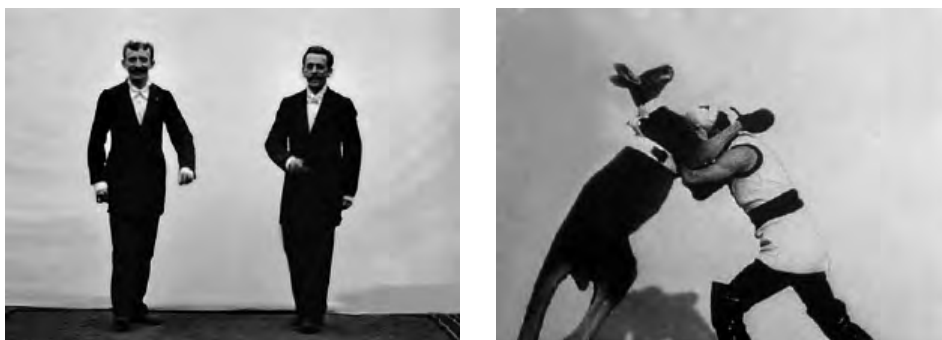


Fig. 1. *Espacio anulado, negado, en Skladanowsky. Apotheose (1895) y Mr. Delaware (1895).*

lo que hacía al aparato mucho más pesado y menos portátil. Ello obligó a que todas las primeras películas de Edison fueran rodajes en interior ya que la pesada cámara kinetográfica no podía transportarse y dependía del acceso a suministro eléctrico. Necesitando un lugar dedicado para rodar las cintas, en 1893 Dickson y Edison construyeron en New Jersey el primer estudio cinematográfico dedicado al rodaje de películas, el célebre Black Maria. Los temas de estas primeras películas rodadas en Black Maria se limitan a los números de variedades y de circo que podían verse en una barraca de feria o en un vodevil, como bailarines, forzudos, lanzadores de cuchillos, peleas de gallos, parejas besándose, y al igual que las de los Skladanowsky, demuestran el acertado sentido del espectáculo de Edison y su conocimiento de las preferencias del público popular. De hecho, los mismos motivos que retrata, acción, peleas, voyerismo, morbo, han continuado siendo temáticas habituales para el cine desde Edison hasta nuestros días. Contrasta este enfoque edisoniano del cine como espectáculo para el gran público con las posturas que lo postulaban como herramienta científica y pedagógica que defendían los franceses Marey, Demeny y Lumière, muy probablemente debido, como sugiere Caparrós Lera,<sup>5</sup> a la gran influencia en la cultura popular norteamericana de los espectáculos de music-hall con malabaristas y payasos.

En lo fílmico, Edison y Dickson utilizaban con gran libertad tanto el plano general proscénico,<sup>6</sup> como el plano medio largo,<sup>7</sup> e incluso el plano corto,<sup>8</sup> rompiendo con la mirada exclusivamente proscénica del

<sup>5</sup> CAPARRÓS LERA, J. M., *Historia del cine mundial*, Madrid, Rialp, 2009.

<sup>6</sup> Películas como *Glenroy Brothers Comic Boxing* (William Dickson, 1894) o *Annabelle Serpentine Dance* (William Dickson, 1896) muestran los típicos encuadres en plano general de los espectáculos de variedades.

<sup>7</sup> Como vemos en *Sandow, the Strongman* (William Dickson, 1896).

<sup>8</sup> Ejemplos de planos cortos podemos encontrarlos en *Record of a Sneeze* (William Dickson, 1894) o *The Kiss* (William Heise, 1896).



Fig. 2. Imagen zootrópica, evasión, morbo y espectáculo en Edison. Sandow, the Strongman (1896), The Kiss (1896) y Annabelle Serpentine Dance (1896).

plano general de los Skladanowsky. Sin embargo, y al igual que aquellos, el espacio en estas primeras películas se limita al telón negro de Black Maria, descontextualizando la acción y priorizando la abstracción de una figura zootrópica frente a la realidad de una imagen fotográfica o, como diría Martín Arias (2009, p. 187), *tapando las huellas de lo real y borrando su radicalidad fotográfica*. Si hemos de reconocer al tándem Edison-Dickson aportes fundamentales como las ocho perforaciones, la mayor frecuencia de fotogramas, el uso libre de distintos tamaños de plano, su visionaria apuesta por el cine sonoro y en color, el uso de equipamiento eléctrico y su acertada orientación hacia temas populares de evasión, también hemos de reconocer que sus encuadres, como cintas de zoótropo, rechazan plenamente la tridimensionalidad y anulan el espacio en profundidad. No hay más que ver films como *Annabelle Serpentine Dance* (William Dickson, 1896) o *Sandow, the Strongman* (William Dickson, 1896) para reconocer la ausencia de huellas de un espacio fílmico o una intención de construirlo. Georges Sadoul llega a describir estas películas, con cierto tono despectivo, como “sombras chinescas en negativo”.<sup>9</sup>

Espacio anulado, negado, ni siquiera mostrado y mucho menos confeccionado. No hay aporte del espacio a la narración pues no existe aquí espacio fílmico. Más adelante el cine de Edison abandonará este código zootrópico y adoptará otras soluciones escenográficas, como el espacio abierto aunque todavía bloqueado de *The execution of Mary, Queen of Scots* (Alfred Clark, 1895), pero sobre todo los espacios naturales heredados del modelo Lumière, como podemos ver con claridad en *What happened on twenty-third street, New York City* (George S. Flemming, 1901).

<sup>9</sup> Todos los temas clásicos de las cintas de zoótropo fueron repetidos por Dickson. Sólo que las dos docenas de dibujos son sustituidas por medio millar de fotografías. En las cintas de zoótropo hay utilería, pero no escenografía. Lo mismo pasa con los filmes de Edison, realizados casi todos en el interior del primer estudio, llamado Black Maria. Siluetas blancas se agitan sobre un fondo negro y por lo general son tan inhumanas como peles. Se las puede comparar con sombras chinescas en negativo (SADOU, G., *Historia del cine mundial desde los orígenes*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1994, p. 13).

### Tridimensionalidad del espacio filmico en Lumière

El cinematógrafo Lumière, de acción manual, resultaba un aparato mucho más ligero, portátil y fácil de fabricar en serie que el de Edison, y permitía que el mismo dispositivo sirviese para rodar y proyectar las cintas. Para sus films, los Lumière no se inspiraron en las animaciones del zoótropo que habían sido el principal referente de Edison sino que, probablemente derivado de la actividad de la empresa familiar, se vieron mucho más influenciados por la semántica de la fotografía y de la pintura en *plein air* de Cézanne o Manet. Allégret apunta, en su film documental *Lumière* (Marc Allégret, 1966), a estas relaciones entre los encuadres de estas primeras películas de Louis Lumière y obras de artistas pre-impresionistas como *Los jugadores de cartas* (1890 a 1895) de Cézanne o *La evasión de Rochefort* (1881) de Manet. Para sus películas eligieron temas habituales en la fotografía de la época: escenas de la vida en el campo, partidas de cartas y acontecimientos locales que eran retratados en vivo con gran sensibilidad fotográfica.

Orientando nuestra mirada hacia la escenografía de estas películas, aquí el escenario es natural, encontrado, sin que medie una particular ambientación del lugar. A diferencia de las cintas de Edison o Skladanowsky, ni los personajes están representando una actuación ad hoc ni los espacios de rodaje se han construido al efecto, sino que se ruedan acontecimientos en su ambiente natural en forma de cuadros documentales, aquí la objetividad de Lumière se opone a la acción orquestada de los malabaristas de Edison. Sadoul habla de *la naturaleza misma sorprendida 'in fraganti'*,<sup>10</sup> y el cinematógrafo es postulado como una entidad registradora de la realidad, capaz de capturar lo que está ocurriendo tal y como está ocurriendo sin que aparentemente medie manipulación alguna o dramatización de los acontecimientos.

Lumière no estaba interesado por la puesta en escena en sus películas, de narrativa y estética pretendidamente documental, pero aunque esto resulta cierto en lo relativo al no-diseño de sus escenarios, su uso del espacio no es en absoluto arbitrario. Al margen de que su cinematógrafo le sirve para explotar la cuarta dimensión, la temporalidad, sus películas muestran un preconcebido interés por la tercera dimensión, por el eje

---

<sup>10</sup> *El kinetoscopio se había contentado con fabricar mecánicamente cintas zootrópicas; el cinematógrafo de Lumière era una 'máquina para rehacer la vida'. Ya no eran títeres los que se agitaban en la pantalla, sino personajes de tamaño natural, cuyas expresiones y cuya mímica se distinguían mejor que en el teatro. Y, por un milagro que nunca tuvo equivalente en la escena, las hojas se movían con el viento, el viento se llevaba el humo, las olas del mar rompían sobre la orilla, las locomotoras se lanzaban contra la sala, las caras se acercaban a los espectadores. 'Es la naturaleza misma sorprendida in fraganti', exclamaban con asombro admirado los primeros críticos. El realismo de la obra de Louis Lumière determinó su éxito (ibidem, p. 18).*



Fig. 3. *Afirmación de la tridimensionalidad y composición en profundidad en Lumière.*  
 La sortie des usines Lumière (1895), Place des Cordeliers à Lyon (1895)  
 y L'arrivé d'un train en gare de La Ciotat (1895).

perpendicular al plano de la imagen, y tanto la composición de sus imágenes como sus encuadres son escogidos buscando en lo posible el acceso a ese espacio en profundidad, con una seguridad derivada de su maduro conocimiento del lenguaje de la fotografía. Resulta obligatorio destacar que ya en su primera película, *La sortie des usines Lumière*, en cualquiera de las tres versiones que ruedan, muestran este firme interés por explorar la tridimensionalidad del espacio y el desplazamiento en profundidad. Al menos cuatro de las doce primeras películas Lumière presentadas en el Grand Café, en concreto *La sortie des usines Lumière*, *Débarquement des congressistes à Neuville-sur-Saone*, *L'arrivé d'un train en gare de La Ciotat* y *Place des Cordeliers à Lyon* (1895), hacen un uso consciente del eje axial de la cámara, de las que *L'arrivé d'un train en gare de La Ciotat* constituye el ejemplo más sobresaliente. En esta película, Louis Lumière aprovecha de forma brillante toda la profundidad de la imagen de una forma que no había sido explorada en los encuadres frontales de Skladanowsky o Dickson, haciendo que el tren surque todo el espacio desde el horizonte hasta la cámara y provocando el vertiginoso efecto tan sorprendente en su momento.

Las cuatro películas que subrayamos muestran elementos *en movimiento*, sí, pero que se mueven *hacia la cámara*, y es precisamente la importancia que se da a este eje axial y lo acertado de su articulación lo que caracteriza el espacio del modelo Lumière. El espacio, aunque capturado, es aquí elaborado intencionalmente con un criterio consciente. De hecho, en la elaboración de este espacio fílmico plenamente tridimensional y su perspectiva albertiana perfecta, capturada de forma mecánica y pasiva por el objetivo de la cámara, el cine de Lumière se opone a la planitud bidimensional del encuadre zootrópico de Edison-Dickson y Skladanowsky, y al mismo tiempo a la pseudo-tridimensionalidad ilusoria y artesanal del espacio en Méliès que describiremos a continuación.



### Tridimensionalidad simulada del espacio fílmico en Méliès

Más que ningún otro director de su tiempo, en Méliès el cine se entiende como una prolongación del medio escénico decimonónico que él dominaba, y en sus películas la puesta en escena se presenta como una transposición directa, aunque con algunos recursos nuevos, de la puesta en escena de una obra teatral breve o una parodia de vodevil. Aunque compartido por otros realizadores de su generación, como encontramos en Chomón, citemos el final de *Une nuit épouvantable* (Segundo de Chomón, 1905), o en Zecca, no hay más que recordar el vertiginoso pasillo hasta el patíbulo en *Historia d'un crime* (Ferdinand Zecca, 1901) o ciertas arquitecturas en *Ali Baba et les quarante voleurs* (Ferdinand Zecca, 1902), Méliès encarna mejor que nadie esta confección del espacio por simulación trasvasada desde la puesta en escena teatral.

Su propuesta se caracteriza por esta marcada herencia de la escenografía del teatro y del vodevil, pero al mismo tiempo su noción de espacio fílmico viene reforzada por el hecho de que, a excepción de algunas primeras películas en exteriores, Méliès rodó siempre en el interior de su estudio en Montreuil, resultando este *locus* un rígido condicionante de los recursos escenográficos a su disposición. Este estudio, que el propio Méliès describía como *una imagen bastante fiel del teatro de comedias de magia*,<sup>11</sup> imitaba con precisión la configuración de su teatro, con un patio de una sola butaca, el lugar desde donde la cámara observa la acción, y un proscenio en el cual transcurre la representación dotado de toda la maquinaria y tramoya escénica. Así, construyendo un estudio idéntico en dimensiones y disposición al espacio de la proyección, el propio teatro Robert-Houdin, conseguía provocar una mimesis entre su espacio diegético y el espacio espectacular, el escenario del teatro, de manera que el público participaba de la ilusión de que el relato era en sí un número teatral interpretándose sobre el escenario en ese mismo momento. La exterioridad del sujeto-espectador es idéntica a la exterioridad de la función teatral, de modo que en Méliès el espectador de la película no es transportado al mundo

---

<sup>11</sup> Méliès describió su estudio en su libro *Las vistas cinematográficas: en dos palabras, es la combinación del estudio fotográfico (en unas proporciones gigantes) con el escenario teatral. La construcción es de hierro encristalado; en un extremo se encuentran la cabina del aparato tomavistas y el operador; mientras que en la otra extremidad se encuentra un suelo construido exactamente como el de un escenario de teatro, dividido al igual que él en trampas, trampillas y escotillones. No pueden faltar a cada lado del escenario los bastidores, con almacén de decorados, y demás, los camerinos para los artistas y para la figuración. El escenario incluye un foso con el juego de trampas y de tapones necesarios para hacer aparecer o desaparecer las divindades infernales de las comedias de magia. (...) Unos tambores especiales sirven para la colocación de telones panorámicos; unos proyectores eléctricos sirven para iluminar y para reforzar las apariciones. En resumen, se trata, en pequeño, de una imagen bastante fiel del teatro de comedias de magia* [recogido en ROMAGUERA I RAMÍO, J. y ALSINA THEVENET, H., *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 390].

de fantasía sino a la inversa, son los acontecimientos filmados los que son transportados al escenario de su teatro como una “función encapsulada” que puede activarse y representarse cuando se desee, más que como un mundo en el que el espectador deba introducirse.

A este respecto cabe mencionar ejemplos como *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (1896), en los cuales Méliès reconstruye con detalle el escenario y decorado del Robert-Houdin de modo que una vez proyectado, su escenario diegético se mimetiza sin sutura con el entorno mismo en el que es consumido. Vemos por tanto que el espacio fílmico en Méliès es abiertamente proscénico, buscando la mimesis con el escenario de su teatro, escenario, como es habitual, repleto de trucos, trampas y recursos fantásticos. Ello nos conduce a sugerir que Méliès es el primero en activar una *doble mimesis* en el espacio fílmico: su escenario imita, de forma pretendidamente transparente, naturalista y con gran fidelidad, un escenario teatral en el que a su vez construye, esta segunda mimesis con fuerte estilización, un supuesto espacio diegético. Otro indicador de hasta qué punto entendía Méliès la película como una representación teatral encapsulada lo hallamos en el desarrollo de films de prestidigitación como el mencionado *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* o *Les cartes vivantes* (1904), en los que, interpretando al prestidigitador, saluda al público al entrar en escena, mira abiertamente a la cámara como ente espectral cuando quiere llamar la atención del observador y se despide al terminar el número de la misma forma que si existiera un público observando.



Fig. 4. *Mimesis entre espacio fílmico y espacio de proyección en Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin (1896).*

Se podría argumentar que al mismo tiempo que su estrategia de mimesis entre espacio de rodaje y espacio de proyección le permitía una representación fácilmente descodificable para un público acostumbrado a su teatro y facilitaba la importación de gran cantidad de recursos escenográficos de manera inmediata, esta construcción de su estudio a imagen del escenario del Robert-Houdin podría también haber lastrado en gran medida la exploración de nuevas formas genuinamente cinematográficas de puesta en escena y terminar por provocar su estancamiento en una estética excesivamente teatralizante. No le falta cierta razón a este argumento pero quisiéramos aportar aquí un interpretación más constructiva. A este respecto coincidimos con la postura de Iglesias Simón quien, en su estudio de los trasvases discursivos del teatro al cine primitivo, sostiene que en una transición de este tipo entre dos medios *la existencia de un resultado concreto en un medio puede estimular la búsqueda de soluciones análogas dentro de las características particulares de otro*.<sup>12</sup> Y habla de soluciones análogas, y no de simple transferencia por copia directa, pues esta inspiración y posterior adaptación, el versionado de los códigos, termina por generar nuevos recursos en formas mucho más enriquecedoras que el traspaso directo, como demuestra el caso de Méliès, quien, a partir de soluciones discursivas y escenográficas propias del teatro, conseguirá dar a luz en el nuevo medio a una rica colección de recursos de naturaleza ya plenamente cinematográfica.

En cuanto a la actitud de la cámara, el plano es siempre auto-contenido, homólogo fílmico del cuadro de una obra teatral, y cada posición de la cámara corresponde a un pasaje y un espacio narrativo independientes, como el sintagma narrativo en el lenguaje escénico, sin albergar todavía articulación alguna en continuidad. La cámara se sitúa siempre en una posición fija y centrada, en lo que corresponde al punto de vista de la “butaca ideal”, e interpreta el papel de espectador único de dicha representación. La cámara nunca se mueve de esa posición centrada, no hay travellings ni panorámicas, no hay angulación ni escorzo respecto a la acción, y la distancia es la adecuada para encuadrar todo el decorado, o en palabras de Burch:

*No hay más que una escala posible, la del plano del conjunto proscénico. Que esta actitud surgió del ‘prejuicio’ teatral es un hecho evidente. Pero la transposición rígida en la pantalla de la unicidad del punto de vista teatral, de hecho la radicaliza. Al adoptar la frontalidad rigurosa centrada (...) y al suprimir, la mayor parte del tiempo, la caja perspectiva del escenario a la italiana, Méliès aumenta simultánea y considerablemente el efecto de planitud visual y la sensación de exterioridad del espectador.*<sup>13</sup>

<sup>12</sup> IGLESIAS SIMÓN, P., *De las tablas al celuloide*, Madrid, Fundamentos-Monografías RESAD, 2007, p. 46.

<sup>13</sup> BURCH, N., *El tragaluz...*, *op. cit.*, p. 175.

Sin embargo nos resistimos a aceptar enteramente la opinión de Burch en lo que a absoluta “planitud” o “bidimensionalidad” del espacio meliesiano. Si bien es cierto que existe una notable compresión física del espacio profílmico, hablemos entonces de planitud del escenario si se desea, su espacio fílmico no resulta en absoluto bidimensional. Bien al contrario, Méliès confecciona un espacio siempre tridimensional, nos referimos al espacio en la diégesis, aunque se viera obligado a construirlo por la vía de la simulación y el *trompe l’oeil* a partir de un escenario profílmico estrecho, completamente distinto por tanto al espacio en Edison y Skladanowsky que son bidimensionales incluso en la diégesis. Entre la radical bidimensionalidad zootrópica del plano de Skladanowsky-Edison y la profunda tridimensionalidad del espacio de Lumière, Méliès opta, en parte de forma voluntaria y en parte impuesto por las limitaciones de su estudio, por la simulación del espacio diegético, simulación operada en los apenas cuatro metros de profundidad de su escenario, pero en la que demuestra una clara vocación de profundidad, transformando un escenario profílmico cuasi-bidimensional en un espacio diegético pseudo-tridimensional, que por su carácter ilusionista, y por tanto de truco escenográfico, resulta tan singular, pues es en ese “pseudo”, obviamente, donde reside buena parte del interés de su propuesta, que como vemos rehúye voluntaria y decididamente de la planitud.

De hecho Méliès combate en sus relatos una doble planitud, la de la superficie de la pantalla y la de su decorado pintado, y sin embargo en ninguno de sus films se percibe una renuncia a la profundidad como sí encontramos en el fondo plano de Edison, bien al contrario, contemplamos un constante despliegue de trucos visuales y recursos escenográficos creados para multiplicar la profundidad de su estrecho mundo profílmico. En su simulación la ilusión de espacio continuo es efectiva y convincente, o al menos es voluntaria y consciente, y en muchas ocasiones los *trompe l’oeil* están ejecutados de forma tan acertada que resulta difícil discriminar dónde hay estructura tridimensional construida y dónde telón pintado. Estrechez física, sí, evidente y voluntaria por su diseño geométrico del escenario, frontalidad, también, rigurosa, pero planitud o bidimensionalidad del espacio fílmico, no, a la que Méliès se opone con todos los medios a su alcance. La idea más interesante a la que queremos llegar es que en Méliès, la profundidad, las dimensiones del espacio, son un elemento más susceptible de simulación y pueden también considerarse objeto de trucaje. Este esfuerzo por la simulación de la tridimensionalidad, en parte para soslayar la limitación de espacio y en parte por su fascinación por la fantasía, el truco y la ilusión, demuestra un interés consciente por la narrativa en profundidad, por amplificar todo lo posible su espacio

diegético y producir un universo tridimensional, que si bien no niega su naturaleza gráfica y su fuerte estilización, aspira a resultar naturalista, lejos todavía de las estilizadas dislocaciones perspectivas de *Das Kabinett des Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920).

Frente al rechazo sistemático de la perspectiva renacentista del que habla Burch,<sup>14</sup> constatamos que el telón de fondo, límite posterior infranqueable de su espacio, se halla siempre decorado al detalle con vistas en perspectiva de estancias interiores o de paisajes abiertos, generando un espacio que, si bien es infranqueable, intenta negar su planitud. En ejemplos como *Le couronnement du roi Édouard VII* (1902), Méliès crea vistas interiores de complejas estructuras arquitectónicas con notable precisión perspectiva. Por delante del telón limítrofe es habitual que introduzca estructuras en escorzo como en el decorado a la italiana y los *objets reales como en los panoramas* a que se refiere aquí:

*El acabado, la exactitud de la perspectiva, el trompe l'oeil hábilmente realizado y uniendo la pintura a los objetos reales como en los panoramas, todo ello es necesario para dar la apariencia de verdad a unas cosas totalmente ficticias y que el aparato tomavistas fotografiará con una precisión absoluta,*<sup>15</sup>

objetos que operan como elementos transicionales a medio camino entre el mundo tridimensional de los actores y el mundo bidimensional del fondo pintado. En el extremo de esta tendencia Méliès llega a crear complejos escenarios multi-plano disponiendo bastidores que comparten la misma perspectiva que el telón pintado pero entre los que los actores pueden moverse, diluyendo las fronteras de lo que es y lo que no es tridimensional, y conformando el conjunto un todo espacial de gran efectismo. Si bien su espacio simulado no es habitable, a nivel perceptivo es sin ninguna duda tridimensional e incluso lucha también contra esta no-habitabilidad en el film *La légende de Rip Van Winckle* (1905), para el que construye una pasarela con cinco planos de profundidad por la que discurre una hilera de cuarenta personajes atravesando un bosque, que unidos al plano del telón de fondo y al de la vegetación en primer término, conforma un espacio de hasta siete niveles en los cuatro metros de anchura su escenario, simulando un recorrido de sorprendente profundidad. Estos planos intermedios, espacios a medio camino entre la planitud y la tridimensionalidad, podían ser en ocasiones practicables móviles animables, como en el célebre cuadro del “claro de Tierra” de *Le voyage dans la Lune*, en que los cráteres descienden produciendo un

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>15</sup> ROMAGUERA I RAMIÓ, J. y ALSINA THEVENET, H., *Textos y manifiestos...*, op. cit., p. 392.

efecto de paralaje a la vez que despejan el encuadre para que la atención se centre en la vista del planeta Tierra. Este cuadro ejemplifica como pocos el esfuerzo de Méliès por disolver la superficialidad de la pantalla y del telón y multiplicar “por arte de magia” la profundidad de su estrecho mundo profílmico hasta hacernos sentir, aunque sea virtualmente, los miles de kilómetros del espacio vacío Tierra-Luna, y organizar la mirada del espectador hacia esa profundidad. Incluso en los ocasionales ejemplos en que hay desplazamiento de la cámara, este se produce precisamente en profundidad, como podemos ver en el célebre plano del obús viajando hacia la Luna en *Le voyage dans la Lune*.



Fig. 5. Tras la habitabilidad del espacio simulado en La légende de Rip Van Winckle (1905).

Dejando ya esclarecida la no-planitud del espacio meliesiano quisiéramos remarcar que su característica más importante y donde radica su singularidad es en el hecho de que se trata siempre de una simulación, actitud que podemos ilustrar, citando uno entre los muchos ejemplos disponibles, con *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin*. Este film, que habitualmente se destaca por ser el primero en que aplica su recién descubierto “truco de parada”, es importante para nosotros porque, en línea con lo que venimos apuntando, nos muestra un ejemplo de espacio fílmico, aparentemente el escenario de un teatro, que es íntegramente una simulación. Nos hallamos aquí ante un espacio diegético completamente virtual, pintado en un telón, y que sin embargo se da a consumir al

espectador como si fuera un espacio habitable absolutamente real. Méliès afina la efectividad de su simulación incorporando una puerta practicable por la que entran y salen los personajes. Es difícil precisar si el espacio que Méliès pretendía simular era directamente el de un salón ricamente adornado con un balcón y una ventana con vistas a un supuesto jardín o, más probablemente, imitar un escenario teatral que apuntara a ese tipo de ambiente, contexto en el que la utilización de telones decorados era ya un recurso sobradamente aceptado, activando de este modo la doble mimesis que mencionamos anteriormente. En cualquier caso es innegable que estamos ante, si bien no realmente la primera simulación espacial que realiza Méliès, sí un temprano ejemplo de este recurso, que terminará por constituir una de las señas de identidad de su cine y que inaugurará la exploración de un fructífero catálogo de formas sofisticadas de simulación espacial por parte del propio Méliès y más tarde de Porter, propuestas que prepararán el camino para la aparición de otras fórmulas de simulación espacial como el *matte painting*. Quizás sea llevar demasiado lejos nuestra interpretación de este espacio pero es posible que estos telones pintados, reconociblemente artificiales por el espectador pero a los que este dota fácilmente de la suficiente carta de existencia como para acoger la acción, se encuentren, junto a *The execution of Mary, Queen of Scots*, entre los primeros ejemplos de suspensión voluntaria de la incredulidad que encontramos en el medio cinematográfico.

No quisiéramos trasladar el debate a una carrera estéril acerca de en qué momento aparece por primera vez cierto recurso, máxime en un terreno como el cine de este período donde somos conscientes que muchas fuentes se han perdido, pero sin embargo nos resulta destacable advertir que la primera simulación del espacio filmico aparece con anterioridad a la primera manipulación en el tiempo filmico. Efectivamente, tras realizar algunas primeras filmaciones en el más puro estilo Lumière de partidas de cartas, vistas urbanas e incluso algún regador regado, Méliès pronto comienza a componer sus representaciones de ficción, y tenemos ya entre sus films más tempranos una buena cantidad de ejemplos de espacios plenamente simulados, como podemos ver en *Une nuit terrible* (1896), *Le manoir du diable* (1896), mientras que será necesario esperar hasta el propio *Escamotage*, su film número setenta si atendemos al catálogo Méliès oficial, para encontrar la primera manipulación en el tiempo filmico a partir del citado truco de parada.<sup>16</sup> Podría argumentar-

---

<sup>16</sup> Recurso formulado realmente por primera vez en el film de Edison *The execution of Mary, Queen of Scots*, de 1895, pero que desafortunadamente no provocó una influencia en otros films posteriores ni en el desarrollo del tiempo filmico como sí provocaría la propuesta de Méliès.

se, y con razón, que la simulación espacial lo tenía más fácil, tanto en lo relativo a recursos y técnicas disponibles como a la asimilación por parte del espectador, debido naturalmente a la fuerte tradición escenográfica teatral en que el cine se apoyaba en estos momentos frente a la novedad del relato fotografiado en movimiento por primera vez, el cual suponía un territorio entonces inexplorado.



Fig. 6. *Espacio simulado y manipulación del tiempo fílmico en Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin (1896).*

En cualquier caso, lo que estos films nos demuestran es que en el desarrollo de ambas manipulaciones de la sustancia cinematográfica, la simulación espacial parece haber ido ligeramente por delante, tanto para la enunciación como para la recepción. De hecho, para cuando encontremos en 1903 a un Porter comenzando a articular libremente el tiempo de la narración, citemos *The Great Train Robbery*, encontraremos al mismo tiempo y en el mismo film una sofisticada y autoconfiada confección del espacio por composición de metrajés con mayor seguridad y eficacia si cabe que su articulación temporal. Lo anterior nos permite reivindicar a la manipulación del espacio fílmico como un ingrediente de primera línea en la construcción cinematográfica, lejos del papel secundario que suele atribuírsele, tan legítimo, propio y consustancial al lenguaje fílmico como lo es el montaje paralelo.

A modo de conclusión, si tuviéramos que describir en un solo término el espacio fílmico en Méliès este sería espacio simulado. A él debemos la



apertura a la idea de que el espacio fílmico no tiene por qué corresponder con un espacio real ni natural para poder funcionar en nuestra mente como un lugar plausible en el que se puede desarrollar la acción. Es destacable el enorme salto de gigante que esta idea, la de que al espacio le llega con ser suficientemente *verosímil*, no necesita ser *real*, supondrá para el desarrollo del propio espacio fílmico en propuestas posteriores.

### **Espacio fílmico compuesto e híbrido en Porter**

Aunque no fue el primero en confeccionar espacios mediante composición de distintos metrajés, Méliès ya había utilizado este recurso con anterioridad, citemos *Le voyage de Gulliver à Lilliput et chez les Géants* (1902), conviene incluir aquí, aunque sea brevemente, a otro de los pioneros, Edwin Porter, y ya no sólo por la conocida influencia de su obra en la articulación del tiempo fílmico, sino porque su trabajo, y más concretamente ciertas soluciones técnicas en *The Great Train Robbery*, supusieron interesantes aportaciones al espacio fílmico primitivo. Este film, ya en su momento la película norteamericana más popular anterior a 1912, es universalmente reconocido por el célebre plano-emblema del pistolero disparando a cámara, la precursora conservación del eje de acción entre planos y sobre todo por su integración narrativa y su montaje en continuidad. Ciñéndonos aquí a su configuración del espacio, observamos que Porter realiza un hábil uso combinado de profundidad y frontalidad, fusionando de forma efectiva dos de los modelos citados: amplia profundidad estilo Lumière en el espacio natural encontrado, como en la secuencia de la persecución a caballo, enlazado con espacios creados por simulación en un estrecho escenario profílmico con movimiento lateral de los actores como lo habría hecho Méliès, tal y como encontramos en los planos interiores del vagón del tren o en la oficina de telégrafos. Este plano en concreto es uno de los más interesantes del film en cuanto a construcción espacial. Aquí, una pareja de forajidos asalta una oficina de telégrafos y amordazan al telegrafista, mientras que a través de la ventana vemos un tren pasando y deteniéndose en la estación. Dicha vista del tren a través de la ventana no fue rodada ni en el mismo momento ni en el mismo lugar que la acción principal, se trata en realidad una composición de dos rodajes al más puro estilo Méliès, utilizando la misma técnica de doble-exposición que este había empleado en, por ejemplo, *L'homme à la tête de caoutchouc* (1901). Porter rodó la acción del interior de la oficina en un estudio utilizando una cortina negra para enmascarar el área de la ventana. Rebobinó la cinta y rodó el paso de un tren en una estación colocando una contra-máscara delante del objetivo para exponer ahora

únicamente el área que antes se había preservado. Una vez revelada la cinta, ambos fragmentos se ensamblan con notable éxito y la composición final resulta sorprendentemente efectiva, un temprano ejemplo de lo que Metz denomina *trucaje imperceptible*,<sup>17</sup> aquel en el que el espectador no es siquiera consciente de estar contemplando un trucaje.



Fig. 7. *Espacio híbrido y compuesto en Porter. The Great Train Robbery (1903).*

Vemos pues que el modelo de representación en *The Great Train Robbery* es *híbrido*, por la combinación de espacios Lumière y Méliès, y *compuesto*, por yuxtaposición de fragmentos de metraje en el mismo cuadro, de forma que opera como una excelente recapitulación de distintas soluciones espaciales disponibles en el modelo de representación primitivo, al tiempo que su uso contenido y transparente del trucaje allana el terreno al uso de este como recurso imperceptible en la narración no-fantástica.

## Conclusión

La concepción tradicional sobre el espacio fílmico en el cine primitivo, asumida desde los trabajos de Burch, mantiene que aquel se definía entre dos modelos contrapuestos: entre la tridimensionalidad del espacio Lumière y la afirmación de la planitud defendida por Méliès, simplificación dual que creemos necesario matizar. A través del presente estudio

<sup>17</sup> METZ, C., *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, Barcelona, Paidós, 2002, p.191.

hemos conseguido constatar que la actitud de Méliès, lejos de rechazar la profundidad en favor de la superficie, es por el contrario una activa celebración de la tridimensionalidad y del espacio en profundidad, eso sí, articulada por la vía de la simulación. Rehusando posturas afines a la planitud, Méliès confecciona un espacio en perspectiva que se percibe como plenamente tridimensional, orienta la mirada del espectador en profundidad e incluso busca conquistar la habitabilidad de este espacio simulado.

Si hay en el cine primitivo un espacio caracterizado por la planitud ese es el presente en el cine de los hermanos Skladanowsky y en los films de Edison rodados en *Black Maria*, donde una imagen zootrópica anula la profundidad, el escenario y el espacio en favor de un registro preferente de la acción.

Lo que la presente reflexión nos aporta es una comprensión más completa de las diferentes formulaciones del espacio fílmico en el cine primitivo, el cual, en lugar de la dualidad propuesta por Burch, nosotros describiríamos como articulada en torno a tres modelos principales: entre la anulación total del espacio fílmico en los films estilo Skladanowsky o Edison, la construcción por simulación tipo Méliès y la captura del espacio del natural en toda su tridimensionalidad del modelo Lumière, diagrama que quedaría completo con la propuesta híbrida y compuesta de Porter. A nuestro parecer esta diversidad podría derivar del hecho de que el cine primitivo se habría caracterizado por carecer en este momento de una conciencia propia, por no ser todavía entendido como un medio narrativo independiente, lo que llevaría a estos primeros creadores a conceptualizarlo como una imitación, sorprendentemente fiel eso sí, pero imitación, de alguna otra cosa: del interior de una caseta de circo de atracciones para el modelo Skladanowsky-Edison, de un escenario teatral de vodevil susceptible de simulación y trucaje para el modelo Méliès, o la simulación de una ventana a través de la que vemos la misma vida real capturada para Lumière, un medio que en cualquiera de estos modelos nace con vocación mimética, imitativa, de la que habrían surgido estas tres diferentes propuestas.

