

Méliès, el mago del accidente, el 'alquimista de la luz'

Tanto Guillaume Apollinaire como Charlie Chaplin "Charlot", utilizaban el apelativo "alquimista de la luz" para rodear de un aura de distinción la resplandeciente personalidad de Georges Méliès (París, 1861-1938). El encanto alquímico fue recíproco, pues la poesía y el cine, prefigurados poco después por ambos artífices, fueron las dos cargas esenciales que imantaron la vida y la obra de Méliès ¹... el mago del accidente, el amante leal, el ingenioso cineasta, el empresario escacharrado, el inventor de trucos, el soñador, el padre... el que siguió con fervor instintivo la senda que trazaba cada una de sus pasiones.

La existencia de Georges Méliès fue un homenaje a la autarquía desde la "Star Films", su empresa, creada en 1897 para pergeñar sus producciones. Pero esa autonomía se extinguió con la irrupción de la dictadura industrial, comercial y masiva más salvaje, verdadera apisonadora cuyo avance inexorable extendía su sombra morbosa por doquier: canto al progreso, larga agonía. La innovación del lenguaje fílmico a ambos lados del océano, las guerras de patentes, la producción "en serie" de miles de películas, los plagios y copias sin protección, la confrontación fantasía versus realidad... Méliès creía poder resistir, impertérrito, pero la técnica, desprovista en él del descaro de la búsqueda del beneficio a ultranza, acabó por darle la espalda; en el fondo, nunca deseó adaptarse.

Al hilo de esto, el propio autor confesaba: "Son las máquinas lo que me interesa... la mecánica... Pero no me veo poniendo por las nubes a una cliente"².

Esta declaración de intenciones fue algo que recalcó en su

entorno para argumentar su negativa a participar en la floreciente empresa familiar de fabricación de calzado en pro de su atracción por las artes³. En efecto, rechazaba una visión utilitaria y meramente productiva de las máquinas, pero adoraba todo el aura de magia, potencia creativa y peculiaridad que se desprendía de cada mecanismo en su mismidad. No fabricó cualquier zapato de entre miles, pero no vaciló a la hora de construir, en su estudio de Montreuil, un maniquí articulado de más de cinco metros de altura y movido por varios operarios, para dar su golpe de efecto en el filme *La Conquête du Pôle* (La Conquista del Polo, 1912).

Una interesante maqueta del estudio de Montreuil está incluida en esta muestra localizada en la sede de la Cinémathèque Française, lugar especialmente apropiado, ya que su co-fundador, Henri Langlois, fue una de las personas más interesadas en la persona y la obra de este rutilante artista. La maqueta a escala y varios dibujos preparatorios y otros testimonios, dan cuenta del que fue el primer estudio de cine realizado para rodajes, de ahí que fuera enteramente realizado en vidrio, en 1897. La reconstrucción a escala incluye el comentado "Gigante de las nieves", especie de apoteosis colosal de su pasión por los autómatas, los muñecos articulados, los trucos, los mecanismos de hacer magia, los instrumentos que alimentan la fantasía. Este caldo de cultivo constituye el germen más directo de su propia concepción del cine como "...un oficio que consiste en realizarlo todo, mismo lo que parece imposible, y en dar la apariencia de ser reales a los sueños más químéricos, a las invenciones más inverosímiles"⁴. Rechazaba la reducción de la función del cine a un mero intento de reproducción de la "realidad", que siempre quedaría empobrecido respecto a ella.

Su espíritu curioso era insaciable, así aprendió trucos de prestidigitación, los secretos de la fotografía y del tratamiento y creación de la imagen en sus estudios iniciales –en especial la cronomotografía de Étienne-Jules Marey- y, en

otro orden de cosas, se involucró activamente en asuntos de la vida política⁵.

El enérgico artífice, adquiere el Teatro Robert-Houdin en 1888, incluidos los autómatas, vestuario, decorados y demás ingredientes que ese “mago-relojero” utilizaba para sus números de ilusionismo. Algunas de estas valiosísimas piezas, han llegado hasta nosotros en buen estado, fruto de la protección y el mimo que Méliès les prodigó hasta que hubo de cederlas: restauraba los mecanismos y cuidaba todos los elementos del teatro, y así, en la Cinemateca, se lucen hoy en todo su esplendor varios accesorios para trucos, trajes de las puestas en escena, y alguno de los autómatas, a los que se añaden algunas piezas concebidas por el mismo Georges Méliès, notablemente “El decapitado recalcitrante” (Le décapité récalcitrant), de tamaño natural, “La Fuente encantada” (La Source enchantée), o “El Hombre de cabeza de caucho” (L’Homme à la tête en caoutchouc), presentes en distintos soportes, dibujos, fotografías, incluso en tres dimensiones.

***Film: “L’HOMME À LA TÊTE EN CAOUTCHOUC” (“El hombre con cabeza de caucho”, 1902; 2’40”)**

<http://es.youtube.com/watch?v=FJbc7Sq1-gY>

El cine, entendido como fábrica de ilusiones, como prolongación del reino de la ensoñación, y como sustituto y coadyuvante de las sesiones mágicas de su teatro, era un terreno que -casi por la ilógica más lógica- había de ser explorado por Méliès. No tardaría en acercarse a los cada vez menos rudimentarios mecanismos de producir imágenes. En este sentido hay que recalcar que, bien que apasionado por sus variadas e intensas dedicaciones, el polifacético artista estaba totalmente conectado con la contemporaneidad, pese a que algunos de sus posicionamientos hagan pensar, en ocasiones, todo lo contrario.

Obviamente se acercó al aparato de los Lumière -el cinematógrafo-, y asistió estupefacto, como el *tout Paris* a la

proyección de la que se considera la primera película de la historia, *La Sortie des Usines Lumière* (La Salida de las Fábricas Lumière) en marzo de 1895. La máquina, el instrumento, ya era una realidad, pero faltaba por inventar el Cine mismo, el arte, el espectáculo, el medio de expresión, el generador de sorpresas y maravillas; ése era el cometido reservado a Georges Méliès. Al respecto, uno de los portaestandartes de la teoría realista del cine, Sigfried Kracauer, recalca en relación al pionero que "su principal aportación al cine fue sustituir la realidad no escenificada [cine exemplificado por Lumière] por la ilusión escenificada, y los incidentes cotidianos [característicos del cine Lumière] por las tramas inventadas"⁷.

Ya en 1896, empieza su producción de filmes, comenzando por primitivos ensayos con el bioscopio de Robert William Paul, similar al cinematógrafo que Lumière se negó a vender a terceros. Fueron esenciales estos tanteos hacia el perfeccionamiento para transformar lo que era una curiosidad de la ciencia en un arte con entidad propia, experimentos productivos que irán llenando las páginas de todos los manuales sobre cómo hacer cine que se han escrito hasta hoy: todo estaba por hacer, había que crear el Cine mismo, y también todos sus instrumentos técnicos y conceptuales.

Y todo era poco para Méliès, que abarcó en su sola e infatigable persona la globalidad del proceso cinematográfico: desde la concepción de cada obra hasta su financiación, desde el rodaje hasta la actuación –Méliès aparece en casi todas sus piezas y dirige a todo el reparto⁸–, desde el revelado y distribución de la película, hasta los recursos filmicos y su lenguaje y, con todo esto, consiguió ampliar *ad infinitum* el campo de la ficción, derribando muchas de las fronteras espaciales, temporales y de concepto impuestas por el teatro y las llamadas bellas artes, a la vez que integraba en el cine recursos propios de esas otras manifestaciones artísticas, logrando interesantes realizaciones interdisciplinares. De ahí

que cada una de sus películas tome la apariencia de un ensamblaje construido mediante yuxtaposiciones o sustracciones en paulatina progresión-regresión, sobre un plano fijo y, asimismo, que cada uno de los “cuadros” en que se dividen sus filmes, se asemeje a un collage de elementos heteróclitos en perfecto funcionamiento.

***Film: “LE MÉLOMANE” (“El Melómano”, 1903; 1'52”)**

<http://es.youtube.com/watch?v=sWQpRf7cy0w>

Su intención era construir un arte total, universal y comprensible por todos (recordemos que el cine hasta finales de la década de 1920⁹, era mudo, a lo sumo contaba con una acompañamiento musical efectuado con un gramófono), donde el gesto y la expresión corporal, aderezado por los decorados –que él mismo pintaba- fueran suficientes para contar en un golpe de vista con toda la información necesaria para prolongar nuestra capacidad de imaginar a través de la pantalla.

***Film: “LE ROI DU MAQUILLAGE” (“El Rey del maquillaje”, 1904; 2'18”)**

<http://es.youtube.com/watch?v=F-vQw4xe8RQ>

Las tramas, muy apreciadas en la época, hoy con cierto regusto cómico, estaban constituidas por sus trucos (apariciones y desapariciones, multiplicaciones, explosiones, humaradas o fantasmagorías, cambios de dimensión y orientación, color, escamoteado, o sus alucinantes “escenas de transformación”), trucos que serán el germen de los futuros recursos cinematográficos más trascendentales: el paso de manivela, que permitirá rodar imagen por imagen, las sobreimpresiones, disoluciones, fundidos, dobles exposiciones, followshots.

En 1908 y 1909, el artista presidió un Congreso internacional de cine, que resultará trascendental para el devenir de la industria, pues de ahí derivaron importantes convenios hacia una mayor normalización de sus elementos (unificación de los

pasos de perforación del celuloide, largura estándar de la película en 35 mm, alquileres en vez de venta, etc). Pero ese mismo acuerdo global hacia una mayor codificación del cine fue para Méliès como abrir la caja de Pandora de las desgracias, pues suponía un ataque frontal contra su propia manera de ver, hacer, y gestionar el cine.

Nunca se adaptó a las demandas de la creciente industria, se ancló en un género y en un modo de trabajarla que, a pesar de todas las virtudes desplegadas ampliamente a lo largo de sus casi quinientos filmes, había quedado obsoleto. Sus intentos de acercarse al largometraje no se ajustaban al ritmo, ignoraba la potencia del montaje y la cámara permanecía inmóvil. Ni siquiera ese género particular de las “actualidades reconstruidas”, sus particulares guiños a la actualidad histórica coetánea¹⁰, fructificaron en forma de salvavidas al que poder asirse.

Nada impedirá que Méliès acabe arruinado, sucumbiendo incluso al matrimonio con una antigua amante y actriz, Jehanne d’Alcy, ya muerta su esposa, para consolidar su futuro y el de su familia, aquellos que no le habían dejado en la estacada. Paradójicamente, Natan, alias de un estafador casi anónimo, enviaba periódicamente un cheque al cineasta para asegurar su subsistencia desde 1929. Por lo demás, Georges y Jehanne regentaban una tienda de juguetes y caramelos en la estación de Montparnasse de la capital gala, donde fue “redescubierto”, y automáticamente activados los mecanismos del homenaje y el aplauso a posteriori por parte de individuos e instituciones.

Pero antes de cerrar un capítulo que bien pudiera haber terminado de otro modo, las luces de la Cinémathèque se apagan para rendir su homenaje a la alquimia de la luz; el recorrido en la oscuridad, salpicado por una selección iluminada de elementos queridos en el universo de este artífice, desemboca en un recorrido circular por la ambientación de su obra más onírica... o quizá menos.

El viaje que Méliès hizo al satélite habitado por los

selenitas se alimentó de los delirios más geniales de su paisano, Julio Verne¹¹, ambos conectados por un espíritu que rebosaba de un patrimonio tan exclusivo como excepcional: la imaginación creativa. En ambos, la proeza de su idea casi roza la literatura de anticipación, por avanzar un hecho que tendrá lugar mucho tiempo después: Méliès filma su particular versión de la llegada del hombre a la luna sesenta y siete años antes de que tuviera lugar el alunizaje de Armstrong en el Mar de la Tranquilidad (1969), pero el cineasta nunca llegó a saberlo. El Viaje constituye un inventario de todos los recursos explotados por el artista, incluida una “visión submarina” filmada a través de un acuario. Todo ello con una atractiva ingenuidad que nunca ha dejado indiferente.

***Film: “LE VOYAGE DANS LA LUNE” (“El Viaje a la luna”, 1902; 8'05”)**

<http://es.youtube.com/watch?v=UiDWmXHR3RQ>

Sólo queda esperar que suceda lo mismo con *Voyage à travers l’Impossible* (“Viaje a través de lo Imposible”, 1904), donde la expedición imaginada por Méliès alcanza el astro Sol. En el filme es posible; nosotros, por el momento, sólo conseguiríamos abrasarnos.

Notas:

1 Con esto no queremos decir que Méliès tuviera predilección por Chaplin o por Apollinaire en concreto, de hecho, no le gustaba el aspecto triste de Charlot y de su humor. Sin embargo, adoraba la poesía simbolista, en especial la obra de Paul Verlaine. Más tarde se sentirá halagado por los surrealistas, quienes reconocieron sus geniales aportes dentro de la historia de la cultura en su dominio más imaginativo.

2 (Traducción de la autora) Cita en MALTHÈTE-MÉLIÈS, Madeleine, *Méliès l'enchanteur*, Éd. Hachette, Paris, 1973 (p. 62): Ce sont surtout les machines qui m'intéressent... la

mécanique... Mais je me vois mal faisant l'article à une cliente.

3 Al respecto, hemos de señalar aquí que Georges Méliès poseía desde niño una buena predisposición para el dibujo y las artes plásticas en general, todo ello como parte de su destacable habilidad manual. A pesar de la negativa paterna –siempre a causa de una insistente carencia de utilidad– recibió clases de escultura de la mano de Joseph Grapinet, y de pintura, de la mano de Gustave Moreau, adalid del Simbolismo.

4 (Traducción de la autora) Cita en MALTHÈTE-MÉLIÈS, Madeleine, *op.cit.* (p. 186): ...un métier qui consiste à réaliser tout, même ce qui semble impossible, et à donner l'apparence de la réalité aux rêves les plus chimériques, aux inventions les plus invraisemblables de l'imagination.

5 Crea, junto con Alphonse Méliès, el periódico satírico de sesgo pro-republicano *La Griffe*, cuyo primer número se publica en 1889. Contribuye con excelentes caricaturas, bajo el anagrama “Geo Smile”. Algunos números contarán con colaboradores de la talla de Paul Verlaine o K. J. Huysmans. No hay que confundir su sentido ético y moral con una orientación política precisa, pues no obraba por dictado. Así pues, en su “fabrica de sueños”, los trabajadores tenían bajas pagadas, vacaciones estipuladas, y una consideración totalmente “humana”, lo que llevaba a Méliès a trabajar codo con codo con ellos y formarlos en distintas especialidades. En esta línea creará, en 1891, la “Academia de prestidigitación”, para proteger, apoyar y dar crédito a los magos itinerantes e incipientes.

6 ...Hay que señalar, no obstante, que el truaje es, para Méliès, un fin en sí mismo y no un medio, como lo es en la actualidad. Y es que nos hallamos, no hay que olvidarlo, ante un prestidigitador profesional que ha visto en el cine un “artefacto mágico” paragonable a la caja de doble fondo o a la baraja trucada. No obstante, será la necesidad la que espoleará su imaginación incitándole hacia nuevos perfeccionamientos técnicos. Esta cita resume justamente la

evolución que experimentó la idea del cine en Méliès. En GUBERN, Román, *Historia del cine*, Ed. Lumen, Col. Palabra en el tiempo, nº 179, Barcelona, 1997. (4^a ed.) p. 37.

7 En KRACAUER, Sigfried, *Teoría del cine*, Ed. Piados, Col. Paidos Comunicación. Cine, nº 81, Barcelona, 1996. (pp. 55-56). Las partes entre corchetes son añadidos de la autora.

8 Es interesante observar que los actores de las películas eran, por aquel entonces, personas del ámbito del music hall y las variedades, acróbatas y otros talentos, ya que los actores de teatro miraban al cine por encima del hombro y, en consecuencia, se negaban a participar en él. La paradoja estaba servida, y no habrá que esperar mucho para percibir cómo cambiaban las cosas a tenor de los pingües beneficios que el cine comienza pronto a reportar a sus actores.

9 Hubo bastantes intentonas de distinto signo hacia la inclusión de efectos sonoros en los filmes a lo largo de la década de 1920. Sin embargo, hemos de recalcar que fue *The Jazz Singer* (El cantante de jazz, 1927), de Alan Crosland, el primer largometraje sonoro de la historia.

10 Georges Méliès, profundamente conmovido, filmó *L'affaire Dreyfus* ("El proceso Dreyfus", 1899), intentando sacudir a la opinión pública. Tanto fue así, que nos encontramos ante el primer ejemplo de la potencialidad del cine como arma para movilizar conciencias y alterar la realidad y nuestra concepción de la misma. La respuesta a ello será igualmente "pionera", pues con ese filme se abre el primer caso de la historia de censura cinematográfica, derivado del alcance que logró en la gente.

Otro de sus filmes históricos tratarán la explosión del acorazado Maine en 1898 (*Le cuirassé Maine*), o la coronación de Eduardo VII (*Le sacre de d'Edouard VII à Westminster*, 1902), que le reportarán ingentes beneficios.

11 Nos referimos a la obra *De la Terre à la Lune*, y su continuación, *Autour de la Lune*, que Verne publica en 1865 y 1870, respectivamente, alrededor de un siglo antes del hecho histórico.