

Principios de narratividad en *El Eclipse* (1907) de George Méliès

Principles of Narrativity in The Eclipse (1907) by Georg Méliès

Victoria Pérez. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP, México

Resumen:

En esta investigación interdisciplinaria realizamos un análisis narratológico y cinematográfico de la película *El Eclipse* (1907) producida por George Méliès. A fin de identificar los principios de narratividad en esta cinta, analizamos sus planos, los escenarios y los cortes. Los resultados muestran que la linealidad en la presentación de los acontecimientos se interrumpe mediante unos planos insertados que funcionan como elipsis.

Palabras clave:

Cine, plano, elipsis, narratividad.

Abstract:

*In this interdisciplinary study we report a narratological and cinematographic analysis of the film *The Eclipse* (1907), produced by George Méliès. In order to identify the principles of narrativity in this film, we examine its shots, settings and cuts. Our results show that the linearity in the presentation of events is interrupted by the insertion of shots that act as ellipsis.*

Key words:

Film, Shot, Ellipsis, Narrativity.

1. Introducción

El 21 de enero de 1938, en un asilo en Orly murió un huésped corriente. Tenía casi 77 años de edad, por lo tanto, no eran muchos quienes deseaban acompañarlo en su último viaje: quizás algunos de sus compañeros, igual de mendigos que él, o alguien de los trabajadores de esta casa de jubilación. Tiempo después, Francia fue invadida por la Alemania hitleriana y el día del octogésimo cumpleaños de este hombre nadie se acordó de él. Solamente veintitrés años después, en diciembre de 1961, los franceses recuperaron su memoria y celebraron los cien años de la persona que fue el verdadero creador del espectáculo cinematográfico. Su nombre era Georges Méliès.

Este parisiense no siempre fue pobre: desde los veinticinco años de edad dirigía el teatro *Robert Houdin* que en diez años empezaría a darle muchas ganancias. Al inicio de su carrera teatral trabajaba como mago y con el tiempo se dedicó a producir pequeñas obras de hasta trece ilusionistas en escena. En el cine Méliès veía el soporte para el humor y el espectáculo de magia donde fue posible crear mundos imaginarios, ajenos a todo intento de verosimilitud. Utilizaba el cinematógrafo con el fin de aumentar las posibilidades técnicas de su teatro, hecho que le permitió descubrir que la temática de las historias que pueden ser contadas con el cinematógrafo no tiene límites, que el poder de la imaginación puede crear y situar personajes ficticios en mundos paralelos. La cámara de cine se convierte para Méliès en un instrumento que concreta ilusión y fantasía: “[...] si podemos reproducir lo que vemos, ¿por qué no también lo que soñamos?” (González Dueñas, 2001: 58) declara el mago y traza así su trayectoria como cineasta a la cual queda fiel hasta el final. Más de medio siglo después, reconociendo el papel de Méliès en la expansión de la producción y la recepción fílmica, Ingmar Bergman lo pondrá junto con los más importantes directores del cine mundial:

“Cuando el cine no es documento, es sueño. Por eso Tarkovski es el más grande de todos. Se mueve con una naturalidad absoluta en el espacio de los sueños [...]. Fellini, Kurosawa y Buñuel se mueven en los mismos barrios que Tarkovski. [...] Méliès estuvo siempre allí sin pararse a reflexionar en ello. Es que él era mago de profesión” (Bergman, 2007: 73).

Entre 1896 –cuando filmó su primera cinta *Una partida de cartas*– y 1913, Méliès rodó alrededor de 500 películas. Los años de su carrera cinematográfica corresponden al período conocido en la historia del cine como el de *films primitivos* que se caracterizan principalmente por la inmovilidad de la cámara y donde el único movimiento existente es el de los actores que se desplazan en un espacio concebido como escenario teatral. Y aunque a Méliès se le reconoce el hecho de haber perfeccionado sus mecanismos de filmación, se le reprocha a menudo que “nunca asimiló –a excepción de los subtítulos– ninguno de los recursos narrati-

vos que otros pioneros contemporáneos estaban explorando” (Martín Peña, 1991: 21). Por otra parte, se le acusa al cineasta francés de la ausencia del montaje que hace avanzar la narración. Así, Gubern por ejemplo, manifiesta que “a pesar de que sus películas (las de Méliès) están basadas en una sucesión de cuadros, sería impropio emplear el término *montaje* para referirse a su construcción, ya que Méliès ignora absolutamente las posibilidades de *continuidad*¹ que pueden nacer del montaje” (Gubern, 1995: 39). Con el siguiente análisis pretendo mostrar que a pesar de los encuadres fijos, la película *El Eclipse* filmada en 1907 posee claros indicios de la narratividad, entendida ésta como “la confección y funcionamiento de la narración, su construcción y sus efectos de significación” (De Lauretis, 1992: 21).

2. De lo mostrado a lo narrado: análisis de la narratividad en *El Eclipse*

Como lo indica el subtítulo en inglés, *The Courtship of the Sun and Moon* (*El cortejo entre el Sol y la Luna*), el filme está lejos de ser una película científica. A lo largo de 8 minutos y 30 segundos frente al espectador se desarrolla una clase de astronomía en una escuela supuestamente medieval, pues todos sus personajes llevan la vestimenta que así lo indica. El tono burlesco y feérico de la película permite ubicarla dentro del género determinado por el mismo Méliès como *sujets composés* (temas compuestos) o *scènes de genre* (escenas de género). Al explicar las características de este tipo de películas, Méliès señala que en ellas:

“[...] la acción es preparada como en el teatro y representada por actores ante el aparato cinematográfico; las variantes son innumerables: desde las escenas cómicas, bufas, burlescas, hasta los sombríos dramas, pasando por las comedias, *paysanneries*, las llamadas escenas de persecución, *clowneries*, acrobacias, los números de danzas graciosas, artísticas o excéntricas, ballets, óperas, piezas de teatro, de vistas religiosas, los temas escabrosos, las poses plásticas, las escenas de guerras, las actualidades, las reproducciones de sucesos diversos, catástrofes, crímenes, atentados, etcétera” (González Dueñas, 2001: 169).

Dicha definición la encontramos en *Les Vues cinématographiques* (*Las vistas cinematográficas*), un texto que fue publicado por el cineasta en 1907 y en el cual se mencionan otros tres géneros: *vues de plein air* (vistas al aire libre), *vues scientifiques* (vistas científicas) y *vues dites à transformations* (vistas con transformaciones) o *vues fantastiques* (vistas fantásticas). Los conceptos mencionados describen con gran claridad las formas básicas de cada uno de los géneros cinematográficos de la filmografía de los inicios del siglo XX.

¹ Cursivas en el original.

3. Segmentación de la película *El Eclipse*

El primer paso de nuestro análisis consiste en segmentar, es decir, dividir la linealidad del *El Eclipse*, como texto fílmico, en unidades significativas utilizando el criterio de la discontinuidad de tiempo y espacio.

La película inicia con un letrero en el cual está escrito el título y los datos del filme: *The Eclipse. The Courtship of the Sun and Moon. Copyright 1907 by Geo. Méliès, Paris-New York*. En seguida se presenta una abovedada aula en la que el profesor explica a sus ocho alumnos el fenómeno del eclipse solar. Uno de dos asistentes se queda dormido y el profesor lo despierta a golpes. Mientras los personajes atienden a la clase, el espectador puede observar el espacio²: sale a la vista una gran ventana en forma de arco, junto a ella a la izquierda está un enorme reloj y a unos pasos de este se ve una larga escalera. Conforme avanza la explicación, el espacio entre las sillas en las que están sentados los inquietos alumnos y el púlpito se llena con un pizarrón que se introduce desde el extremo derecho del escenario. El maestro lo utiliza para explicar, por medio de los dibujos, el suceso astronómico que está a punto de empezar. Después de que el reloj marca la hora del supuesto eclipse, los alumnos toman sus telescopios y se acomodan frente a la ventana, mientras que el maestro, seguido por sus asistentes, empieza a trepar la escalera. Su subida es interrumpida por un *corte en movimiento*³ de continuidad que funciona para poder desarrollar la narración en otra escena.

En el siguiente plano⁴ y gracias al mecanismo de paso de manivela, ahora nos encontramos en un cuarto ubicado encima del salón. En la esquina izquierda del escenario aparece el profesor y sus asistentes. Se acercan a una gran ventana desde donde se observa que la luna ya cubre parcialmente el sol. El astrónomo se instala frente a un enorme telescopio colocado ante la ventana mientras que sus asistentes toman unos tubos ubicados allí mismo.

La aparición de un nuevo plano no solamente corta la observación que comienzan los personajes, sino también interrumpe el hilo narrativo de los acontecimientos que ocurren en el universo diegético de *La*

² A diferencia de un relato verbal, oral o escrito, donde la manera en que se presenta el espacio depende del narrador, en un relato cinematográfico filmado con una cámara inmóvil el acto de “ver” el espacio depende por completo de la capacidad del espectador, cuyos ojos están en un perpetuo movimiento, de captar la información enviada por las imágenes. En *La forma del cine* Eisenstein (1986: 105) describe este movimiento y explica que ante la pantalla pareciera que “el ojo (del espectador) [...] mirara primero a la derecha, luego a la izquierda y por lo último girara en un círculo completo con el fin de encajarlo en una órbita confusa”. Debido a que –en el sentido estricto de la palabra– el cine no puede describir el espacio deteniendo la acción y gracias a que su materia expresiva son las imágenes en movimiento, en el relato fílmico como el que estoy analizando el espacio se presenta de una sola vez, de golpe.

³ El concepto se refiere al cambio de un plano a otro de forma que el segundo continúe o complete una acción iniciada por un actor en el primero. El movimiento continuo oculta el hecho del corte (Konigsberg, 2004: 143).

⁴ Conviene recordar al lector que existen dos sentidos del concepto *plano*, según se trate del rodaje o del montaje: en el primer caso, un plano está delimitado por dos detenciones de la cámara y en el segundo, por dos cortes o cambios de plano.

clase de astronomía. En el lenguaje cinematográfico, este efecto se conoce como corte por *raccord* de mirada, en el que los planos se encuentran conectados lógicamente por medio de la línea de visión de un personaje (Konigsberg, 2004: 143) que en nuestro caso es el astrónomo.

Los sucesos que observamos en este plano se llevan a cabo en una escenografía⁵ diferente que causa en el espectador un impacto visual: sobre un fondo negro cubierto con las nubes del extremo derecho de la pantalla aparece la cara de la luna y se desplaza al extremo izquierdo donde se detiene. En este momento, y otra vez desde el extremo derecho, aparece la cara del sol y ambas imágenes empiezan a acercarse. Una vez realizado el fenómeno, aparecen las nubes.

Su desplazamiento de abajo hacia arriba se corta con un cartel en el cual está escrito en inglés *The Wandering Stars (Las estrellas errantes)* y que advierte sobre el cambio que está por ocurrir. Efectivamente, en el siguiente plano aparece una estrella de seis brazos que tiene escrita la palabra *Venus*. Se mueve de la izquierda a la derecha y cuando alcanza el centro de la pantalla, una mujer abre las ventanillas para saludar al espectador y enseguida las cierra. Una vez que *Venus* desaparece en el extremo derecho de la pantalla, observamos el desfile de cuatro cometas con mujeres sentadas en sus colas. Se mueven en diferentes direcciones saludando con besos al público. A continuación, sentado en una estrella aparece Marte y unos instantes después, en el lado opuesto del cuadro vemos a Saturno que se mueve apoyándose en los anillos de su planeta. Ambos personajes parecen estar discutiendo. De la izquierda, surge la imagen de una mujer recostada en una oscilación de una luna creciente. La corona en forma de luna que lleva puesta sugiere que es Febe⁶. Después de la discusión que surge entre los astros masculinos a causa de esta última, ambos dejan los “planetas” en los que recorren los cielos para instalarse en el vehículo de Febe. Los dos cometas que aparecen de lados contrarios de la pantalla se acercan para observar mejor el escándalo estelar. El espectador no llega a conocer el desenlace, pues aparece el letrero que dice *An Unexpected Bath (Un baño inesperado)*.

Las siguientes imágenes muestran una lluvia de estrellas. Después de un corte en *raccord*, es decir, un corte que cambia discretamente la distancia y el ángulo de los planos en la misma escena (Konigsberg, 2004: 142), la lluvia continúa pero las estrellas –que se mueven entre las nubes en todas las direcciones– ahora tienen apariencia de mujeres. Un derrame de chispas y humo que aparece finaliza la escena.

⁵ En el *Diccionario del cine* encontramos que dicho término proviene del teatro y se refiere a la manera en que se escenifica o se organiza la acción en una película (Konigsberg, 2004: 204).

⁶ Febe (o Phoebe en griego) es el último de los satélites conocidos de Saturno que fue descubierto por William Henry Pickering en 1898. En *El Eclipse*, este personaje viste el mismo vestuario que en la película *Le voyage dans la Lune (Viaje a la Luna, 1902)*, también producida por Méliès.

Antes de seguir con la descripción del siguiente plano es importante señalar que en las últimas dos secuencias⁷ descritas, *The Wandering Stars* y *An Unexpected Bath*, se hallan varios cortes simples que le permiten al director generar sus trucajes y que sirven básicamente como dispositivo que permite desarrollar el tema anunciado por el letrero y, por lo tanto, hace que la narración avance. Las secuencias entre corte y corte son muy breves, entre 3 y 7 segundos de longitud.

El plano que sigue después del efecto pirotécnico regresa al espectador al observatorio donde el astrónomo –atraído por semejante espectáculo– se asoma por la ventana más de la cuenta, pierde el equilibrio y cae junto con su tubo. Sus asistentes, preocupados por la caída del anciano, se dirigen a la escalera para auxiliarlo. Su bajada se detiene por un corte después del cual nos encontramos en el exterior del edificio. Los alumnos que observaban el eclipse desde la ventana del salón ven a su maestro caer desde el segundo piso a un barril lleno de agua. Los asistentes salen por la puerta y con la ayuda de dos hombres que aparecen tras de ellos sacan al accidentado del barril. Se les acercan las tres mujeres vestidas de hechiceras que pasan por la calle y otra que sale del edificio. Enseguida nos encontramos en el mismo espacio donde inicia la película: el salón de clases donde el reloj sigue marcando las 12 horas y donde los alumnos miran como los asistentes introducen al anciano. Éstos últimos lo asientan en una silla y todos los personajes se colocan a su alrededor, lo secan con unos pañuelos que quedan tan mojados que hay que exprimirlos. A pesar de que lo cubren con unas mantas, el astrónomo estornuda, los alumnos empiezan a burlarse de él, lo golpean con unas almohadas. El viejo se cae, lo levantan, pero su cuerpo queda rígido.

4. Elipsis como elemento narrativo y visual en *El Eclipse*

Dejemos ahora un espacio al análisis de algunos elementos que he han surgido al describir la estructura del filme. Se trata del corte por *raccord* de mirada que, como hemos visto, lleva al espectador a un espacio más allá del cuadro que se inscribe dentro de la secuencia de imágenes relacionadas con la clase que imparte el astrónomo y nos introduce en un universo diegético diferente donde entre las nubes habitan los cuerpos celestes. A diferencia de los demás casos mencionados donde por medio del corte simplemente se representa un cambio en el espacio que conecta dos acciones continuas en la misma diégesis, en esta ocasión particular el corte implica una elipsis, es decir, una discontinuidad narrativa producida por un quiebre temporal entre dos planos, llamémoslos *La clase de astronomía* (el plano A) y *Los cielos* (el plano B). Haciendo uso de los conceptos cinematográficos podemos decir que tenemos un plano A con unos personajes que

⁷ Aquí utilizo el concepto de secuencia como conjunto de planos que forman una unidad dramática con una cierta conexión espacial y/o temporal (Romaguera i Ramió, 1991:149).

miran (el astrónomo, sus asistentes y los alumnos, aunque éstos no aparecen en el último encuadre) y un plano B con aquello que miran (lo que ocurre en el cielo durante el eclipse). El plano B, el que corresponde con lo que observan los personajes puede ser visto como el *plano subjetivo* (Ribes, 2004: 76) ya que a través de la mirada de los personajes, convertida por el mecanismo de *raccord* en el ojo de espectador, se establece un vínculo entre ambos planos y se crea un sentido que de forma aislada no tienen.

Al ver esta transición de planos que dentro de la película se detecta sin ninguna dificultad –el nuevo espacio diegético es filmado sobre un telón negro– el espectador tiene la impresión de que el plano A es desplazado de repente e instantáneamente por el plano B. La diferencia entre este corte que sí se identifica como elipsis y los demás que aparecen en *El eclipse* es de nivel. En otras palabras, al “cortar” la cinta justamente en el borde del fotograma apropiado del plano A y al principio del B y luego pegarlos, lo que hace Méliès es insertar dentro de la secuencia de planos que corresponden a *La clase de astronomía* una serie de planos ajenos a esta acción principal. A este plano insertado –*Los cielos*– lo podemos especificar como *plano metafórico* (Konigsberg, 2004: 424), ya que, según su definición, se integra en una secuencia para lograr un efecto temático, a saber, la presentación burlesca de la vida cotidiana de los astros en la cual el fenómeno del eclipse es uno de los acontecimientos comunes.

Respecto a los acontecimientos del plano A, el corte por *raccord* de mirada funciona como una prolepsis, puesto que advierte un cierto avance temporal, es decir, anuncia lo que los personajes están a punto de observar. A este tipo de elipsis Burch (1973: 7) se refiere como *elipsis indefinida* y aclara que para su comprensión y recepción de un modo unívoco, el espectador necesitará algún tipo de guía más o menos explícita, contenida en la imagen o en el discurso verbal asociado a la misma. Dentro del plano B, el mecanismo que cumple esta función son los carteles *The Wandering Stars* y *An Unexpected Bath* que se encargan de presentar una síntesis informativa necesaria nombrando el espacio y a los personajes que se verán a continuación y al mismo tiempo ofreciéndonos el cuadro de interpretación dentro del cual la historia que se desarrolla en la pantalla adquiere sentido. Referente a eso me parece relevante mencionar que los carteles mencionados fueron añadidos a la cinta de Méliès por su hermano, Gastón Méliès, quien preocupado por el público norteamericano, quiso facilitarle la comprensión de las imágenes (González Dueñas, 2001).

De este modo, como elemento visual, la elipsis producida mediante el corte por *raccord* de mirada que acabo de describir y que funciona como puente entre los planos A y B de la película *El eclipse* produce un doble efecto. Por una parte, pone de manifiesto el intervalo natural entre dos fotogramas: el inmediatamente anterior a la presentación del eclipse, es decir, en el cual el profesor y sus asistentes se acomodan en

el observatorio, cada uno frente a su telescopio para observar el fenómeno y el siguiente a la lluvia de estrellas, o sea, en el fotograma donde vemos a los mismos personajes apartándose de sus lentes. Por otra parte, permite localizar aquello que despierta el interés de los personajes y de esta manera proporciona la clave interpretativa del filme.

Si con *montaje* se entiende –como sugiere Mitry (1990: 12)– la mostración de los acontecimientos y los personajes desde diferentes ángulos o la creación de relaciones de *duración* entre los planos con el fin de intensificar el drama, entonces Gubern quizás tiene razón. Pero si partimos de la definición del mismo Mitry (1990), a la cual él se refiere como “el sentido primero de la palabra” y que define al montaje como el acto de pegar los planos (o tomas) en el orden requerido por la lógica del drama o como el acto de “[...] empalmar dos o más planos de tal suerte que su puesta en relación determine un sentido que no pertenece a ninguno de estos planos tomados separadamente” (Mitry, 1990: 12), resulta evidente que en esta clase de montaje Méliès era un artista. En el mismo orden de ideas reflexiona Elizabeth Ezra, la autora del libro *Georg Méliès* (2000) en el cual afirma que las películas de trucos del mago se destacan por cientos de cortes discretos ya que se trata de un montaje interno que no altera el plano general en que se dan todos esos cortes. Se puede suponer, entonces, que el cineasta “diseñaba” los cortes para que la audiencia no los notara y se concentrara en la magia. Si Méliès tenía talento para lograr tal efecto, esto prueba que no sólo conocía el montaje (en el primer sentido de Mitry), sino que lo dominaba. Es precisamente el montaje que nos permite ver, por ejemplo, la caída del profesor por la ventana dos veces: primero, desde el interior del observatorio y la segunda, desde el exterior, esto es, desde la calle que muestra la entrada al edificio junto a la cual se encuentra el recipiente lleno de agua. Hay que enfatizar, sin embargo, que a pesar de los cambios de espacio en el que se lleva a cabo dicha acción, el punto de vista⁸ es el mismo, el de la cámara estática que nunca abandona el plano frontal hacia el “escenario” que correspondería a la visión del espectador sentado tras el hueco del apuntador.

5. Conclusión

Si aceptamos el argumento de Mitry (1990: 11) de que como elemento mínimo de la narración cinematográfica, el plano ya es en sí mismo un discurso, el ejercicio analítico que acabo de realizar muestra que en *El Eclipse* con sus secuencias formadas por el movimiento de los personajes y de las imágenes, así como con

⁸ Para calificar la relación entre lo que la cámara muestra y lo que se considera que el personaje ve, Jost propone el término *ocularización*. Lo hace con el fin de evitar confusión con el concepto *focalización* que se utiliza en el campo estrictamente literario para designar el punto de vista del narrador o del que actúa. Para más información, vea Jean Mitry, 1990.

sus planos unidos por la técnica del montaje se perciben claramente las huellas de un proyecto narrativo. Con los artificios cinematográficos disponibles en la época en la que producía sus películas, Méliès hace avanzar la narración en *El Eclipse* pero lo hace con las técnicas de denotación y no con las de connotación a las que estamos tan acostumbrados en el cine contemporáneo. Y si es cierto que Méliès es reconocido por muchos teóricos del cine como uno de los pioneros del discurso cinematográfico, también es cierto que en *El Eclipse* estamos frente a las primeras sílabas de este lenguaje narrativo.

Referencias bibliográficas

- Bergman, I. (2007): *The Magic Lantern: An Autobiography*. USA: University of Chicago Press.
- Burch, N. (1973): *Theory of film practice*. Princeton: Princeton University Press.
- De Lauretis, T. (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra.
- Eisenstein, S. (1986): *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- Ezra, E. (2000): *Georg Méliès*. Manchester: Manchester University Press.
- González Dueñas, D. (2001): *Méliès: el alquimista de la luz*. México: Conaculta.
- Gubern, R. (1995): *Historia del cine*. México: Lumen.
- Konigsberg, I. (2004): *Diccionario Técnico Acal de Cine*. Madrid: Akal.
- Martín Peña, F. (1991): *Gag: la comedia en el cine, 1895-1930*. Buenos Aires: Biblos.
- Mitry, J. (1990): *La semiología en tela de juicio*. Madrid: Akal.
- Ribes, J. P. (2004): *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia.
- Romaguera i Ramió, J. (1999): *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.