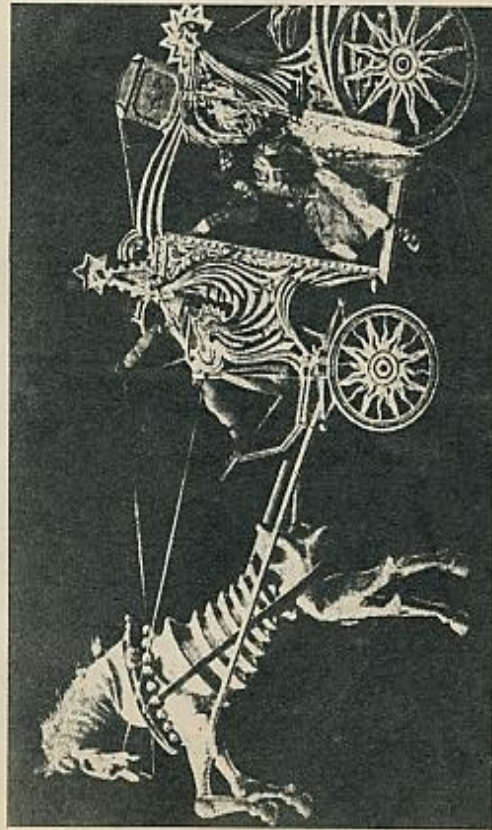


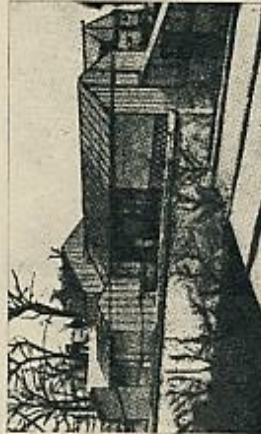
dós de selenitas, que daban locos saltos e inverosímiles piruetas, convirtiéndose en humo. Es lo maravilloso puro, tratado con expresa candidez y humorismo, que lo hacen una obra maestra de gracia e ingenuidad, bien buscadas. «El reino de las hadas» (1903). «Viaje a través de lo imposibles» (1904). «El palacio de las mil y una noches» (1905). «Los enredos del diablo» (1906). «El hada Carabosse» (1906). «Docientas mil leguas bajo el mar» (1907). «El túnel bajo el canal de la Mancha» (1907). «La civilización a través de los tiempos» (1908). «De New York a París en automóvil» (1908). «A la conquista del Polo» (1912), son sus grandes películas de magia, que van desde los asuntos puramente fantásticos a los viajes imaginarios, a las sátiras de actualidad o a la ideología que Méliès sustentó toda su vida. «La civilización a través de los tiempos» presenta, en once cuadros, los crímenes de la Humanidad desde Cain y Abel, para llegar al «Triunfo del Congreso de la Paz», que, en aquel año, se celebraba en La Haya. Si la dimensión del genio de un artista ha de medirse por la originalidad intransferible del mundo que crea, Méliès levantó con su obra un verdadero universo, que da al cine una dimensión fundamental, a la que no renunciaremos jamás: lo maravilloso.

Méliès es el gran creador del cine como arte. Si Lumière inventó el aparato cinematográfico sobre la base de una pequeña pieza, medio sofiada durante una enfermedad, Méliès descu-

bró el arte cinematográfico sobre el pequeño incidente de aquella detención de cámara, mientras filmaba en la calle. El primero, con sus sesiones públicas, levantó el espectáculo; el segundo, con su magia cinematográfica, puso los cimientos del nuevo arte. Lo que hizo exactamente fue sacar el cine de la simple curiosidad científica —la fotografía animada— en la cual se estancaba rápidamente durante los primeros años. El gran experimento de Lumière estaba hecho: allí se encontraban las masas, las máquinas y la universalidad, grandes caracteres de nuestra época. Pero habla que convertirlo en arte, y Méliès comenzó por darle las formas de todo lo ya existente, desde el teatro, que pretendía superar sus propios recursos, hasta los trucos de la incipiente fotografía, hasta los grabados y postales, que constituían una de las atracciones de aquellos años para curiosos y coleccionistas. Méliès adopta la forma teatral, con su juego escénico, para insuflar en ella los nuevos valores que el cine podía proporcionar, en función de su nueva técnica. Era un mago profesional como espectáculo de escenario. Pero de aquí partió hacia la gran magia del cine, que es la magia ancestral reconstituida por las máquinas, para ir a tocar esos profundos estratos, siempre vivos, en el alma de los hombres. Méliès fue un mago en el más amplio y grande sentido de la palabra: el creador de mitos. Con él, el cine comienza a ser el gran espectáculo y el gran mito de nuestro tiempo, núcleo generador del



«Los enredos del diablo» (1906)



El estudio de Montreuil, exterior e interior, con Méliès



tos, con una continuidad asombrosa. Entre 1867 y 1881 habían aparecido el teléfono, el micrófono, la luz eléctrica, el gramófono, el motor de combustión interna, el tranvía eléctrico... se habían perforado los grandes túneles o construido el canal de Suez y el primer ferrocarril transcontinental de los Estados Unidos. Se tenía una fe ciega en el progreso, el positivismo y las creencias. Julio Verne ponía a disposición de todos los más locos sueños científicos, que muy pronto la realidad había de confirmar y superar. Y en el espectáculo se produjo esa mezcla de mitología y maquinismo que fueron las obras teatrales de magia. Una porción de artilugios complicados servían para dar a los públicos populares los más asombrosos trucos, que lo mismo parecían por obra del clásico diablo, que por las ideas de un científico precursor; los más acreditados comediantes y escritores de la época no desafiaron el género. Y Georges Méliès, en su pequeño teatro Robert-Houdin, de 160 localidades, competía legítimamente con el Châtelet, sede del género. Méliès comparaba o construía el mismo complejo e ingenioso artefactos, con frecuencia muy costosos, con que producían tales maravillas. Algunos de los números de su espectáculo eran sesiones de linterna mágica, perfeccionadas, con la que obtenía nuevos efectos de ilusionismo.

Se explica perfectamente el asombro y el entusiasmo de Méliès cuando, en diciembre de 1895, asistió a la primera sesión de cine de los Lumière, en el Boulevard des Capucines (véase Lumière, Louis y Auguste) y la considerable cantidad que ofreció a Lumière, padre, por la compra de uno de los aparatos: 10.000 francos, cifra enorme en la época (unas 250.000 pesetas). Thomas, director del museo Grévin, ofreció 20.000 y Lallemand, director del Palais-Bourgeois, llegó hasta 50.000 francos. Lumière, padre, aseguró que no se vendía, porque sus hijos querían explotarlo por 41 meses; no vendieron aparatos hasta 1897. Pero la verdad es que los Lumière sólo creían en

aquel espectáculo como una curiosidad científica más, la fotografía animada, como tantas de las que asombraban a los públicos en las Exposiciones Universales. Así se lo dijo Lumière, padre, a Méliès, confidencialmente: «Deme las gracias, joven, porque este aparato es una simple curiosidad del momento, sin ningún porvenir comercial. Méliès hace comprar en Londres, por 1.000 francos, el biocopo que fabrica William Paul, y con este modelo hace construir a su mecánico Korsten una cámara rudimentaria. En segunda compra en Londres también unas cajas de película Eastman, por 1.000 libras esterlinas (alrededor de 1.200.000 pesetas de hoy), sin perforar, trabajo que le hizo el mecánico Lappie. Y empieza a filmar en 1896.

Se entregó a su trabajo con un apasionamiento de sabio que ha realizado un gran descubrimiento; con su incansable y polifacética actividad, que le acompañará hasta el último momento de su vida; con un ingenio de inventor y un talento de gran artista. Era un hombre rico, que vivía suntuosamente, que tenía una gran casa de campo en Montreuil-sous-Bois, cerca de París, con un magnífico parque de ocho mil metros cuadrados. Y allí realiza sus primeros films, escenas naturales al aire libre, imitando a las de los Lumière; más algunas de prestidigitación, sobre un telón pintado y colocado al aire libre. Y un día acomete el milagro, la gran revelación que le pone en su verdadero ruta. No se ha podido establecer bien la fecha, a pesar de los escritos y las entrevistas con Méliès, que con frecuencia confundía las fechas o las mixtificaba inocentemente para asegurarse la primacía de sus descubrimientos. Las fuentes originarias, de primera mano, no son tan seguras como parecen. Georges Sadoul, el mejor biógrafo y máximo conocedor de Méliès y su obra, cree que pudo ser en la primavera de 1896, pero también quizá en 1898, basándose en el estudio de sus catálogos; antes de esta última fecha no existen películas con el truco de la sus-



VILLEGAS LOPEZ



«Viaje a la Luna» (1902)

MELIES

titucion. Méliès filmaba en la Plaza de la Opera con su rudimentario tomavistas, que se arrojó, y al fin pudo ser puesto en marcha, tras unos minutos y un trozo de película es-tropeada. Cuando volvió a su laboratorio, cor-tó el trozo inutil y pegó los dos extremos de lo que estaba en buenas condiciones. Al pro-yectarlo, sucedió el prodigio: donde había un hombre surgió una mujer y un ómnibus de la línea Madeleine-Bastille se convirtió, de pronto, en una carroza fluyente. Durante la de-terminación del tomavistas, el tránsito había cam-biado en la plaza y la película daba repentinamente aquella transformación. Había descu-bierto el truco de la sustitución, deteniendo la cámara, lo que después sería el epazo de ma-nivelas, base de los dibujos animados. Sobre este hecho va a levantarse la prodigiosa, fabu-losa obra de Georges Méliès, el mago del cine, el creador de la gran fantasía cinematográfica, base del arte nuevo de la pantalla.

En su films de Montreuil construye el pri-mer estudio del mundo, propiamente dicho —la Negra María de Edison apenas es otra cosa que el cuarto oscuro de un fotógrafo—, uti-lizando la luz natural, y donde levanta sus complicados y magníficos decorados (1896-97). Hasta una tienda para la venta de sus pelu-llas en el Passage de la Opera, número 14, que amplió más tarde. Lo hizo e inventa todo, más diversas caracterizaciones. Argumentista, aunque no escribía sino dibujaba las escenas,

VILLEGAS LOPEZ

y solamente hacia una enumeración de ellas para sus catálogos. Decorador y figurinista, siempre tendientes al grabado de época o a la tórcita postal. Director y, sobre todo, inventor de toda clase de trucos, que van a constituir los fundamentos de la técnica cinematográfica.

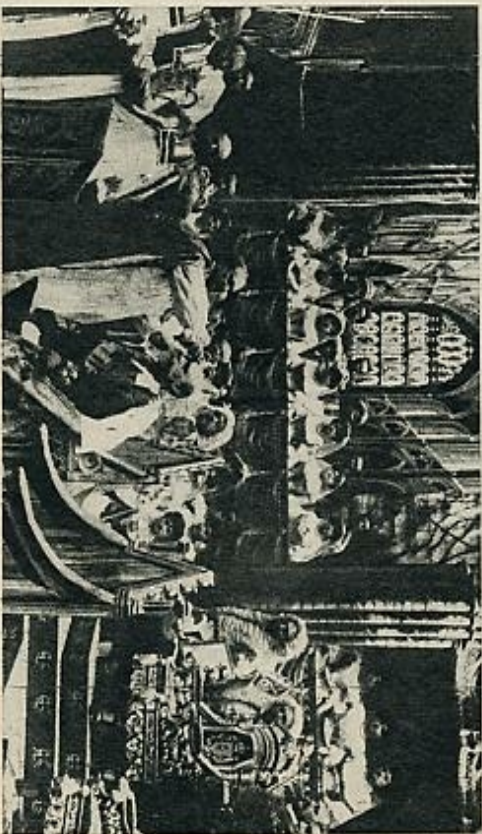
Aborda todos los géneros posibles en su tem-po, dados los medios de que una productora personal podía disponer y el breve metraje de los films, entre 20 y 300 metros, entre uno y quince minutos de proyección. Aseguraba que entre 1896 y 1915, había dirigido unos cuatro mil films, pero en realidad son unos quinientos. Todo parte de un error producido por el cambio del lenguaje cinematográfico: Méliès llamaba films a cada rollo de veinte metros, pero sus películas tenían varios rollos. De esta obra considerable apenas quedan cin-cuenta películas y, a tenor de ellas y por los títu-los de sus catálogos, hay que imaginar las de-saparecidas. Porque en la catástrofe final de decadencia, Méliès, pobre y desesperado, vendió todo su archivo al peso, a un tratante de pe-liculas viejas, para ahorrados, y su obra de-sapareció. Establecer su filmografía completa ha sido una tarea compleja, difícil, saque; las mejores y más seguras son las de Georges Sa-doune y C. Fernándex Guerra. Y sólo la bols-queda, tenaz y fitanosa, de administradores entu-siastas —después del re-descubrimiento de Mé-liès, en 1928— ha conseguido recuperar al-gunos films, más las copias en papel que exis-

ten en la oficina del registro de la Biblioteca del Congreso de Washington. Una pequeña muestra de la obra extraordinaria de un gran creador.

Esta obra incluye escenas naturales, al estilo Lumière; vistas de calles, desfilas milita-res, el juego de cartas, o la llegada del zar de Rusia a Verones... Actualidades reconstruidas, siguiendo los grabados que ilustraban las revistas de la época, aun muy poco provis-tas de fotografías. La más importante fue «La coronación de Eduardo VII de Inglaterra», realizada antes de verificarse, asesorado por el maestro de ceremonias de la Corte; una imbu-sión del monarca retrato la ceremonia y Charles Urban, productor inglés, tuvo la idea de darla a los ingleses como anticipo de lo que sería. Escenas cómicas: «El Regador», imi-tación del de los Lumière; «Guillermo Tell», parodia burlesca del hecho histórico; «El cabe-walk indiana», «Una casa tranquila»... Lo común preside casi siempre sus películas, co-mo una ironía para que no sean notadas de-masiado en serio. Películas de publicidad, pro-yectadas en una pantalla para los transeúntes: en una máquina fantástica, entran por un lado conejos vivos y por otro salen sombreros, y al marchar al revés vuelven a salir los conejos; en una mansión brillante, los retratos de los caballeros se animan y salen de sus cuadros, para disparar encarnizadamente una botella del whisky cuya marcha se anuncia, pelican, rompen la botella y vuelven a sus cuadros.

MELIES

Films de trucado puro, sobre todo «El hom-bre de la cabeza de goma»: un quimico, en su laboratorio, se quita la cabeza, la coloca en una mesa, la insufla aire y la hincha, hasta darle un gran tamaño, la deshinchó, se la vuelve a poner, y cuando su ayudante intenta hacer lo propio, su cabeza explota, en manera verosim-ilde del aprendizaje de brujos. Es una utilización mágica del travellin, pero no moviendo la cámara, sino haciendo venir la cabeza del pro-pio Méliès hacia el objetivo, por medio de un aparato de tramoza teatral. Operas filmadas como «Rousteau o «El barbero de Sevilla»; con este género, Méliès quería dar a sus películas una categoría de arte, en aquellos tiempos en que la ópera estaba considerada como un es-pectáculo supremo. Pero, sobre todo, su obra capital son las películas fantásticas, mágicas, en las cuales desarrolla toda su inventiva y ge-nio creador. Su obra maestra es, sin duda, «El viaje a la luna» (1902) por su perfecta puesta en escena y por la resolución de la narración cinematográfica. Está dividida en treinta cua-dros, al modo de los teatrales, con principio y fin, completos en sí mismos. Pero resalta el trazado de una narración complicada, en una película entonces larga, pues duraba 16 minu-tos. Inspirada en la obra de Julio Verne, co-robó en manos de Méliès un acierto de farsa y revista teatral, con sabios bufonescos, bailarinas de Châtelet, que representaban a los satros y desfilaban grotescamente para disparar el gran cañón, arribistas del Folies Bergère, difinza-



«Coronación de Eduardo VII de Inglaterra» (1902)



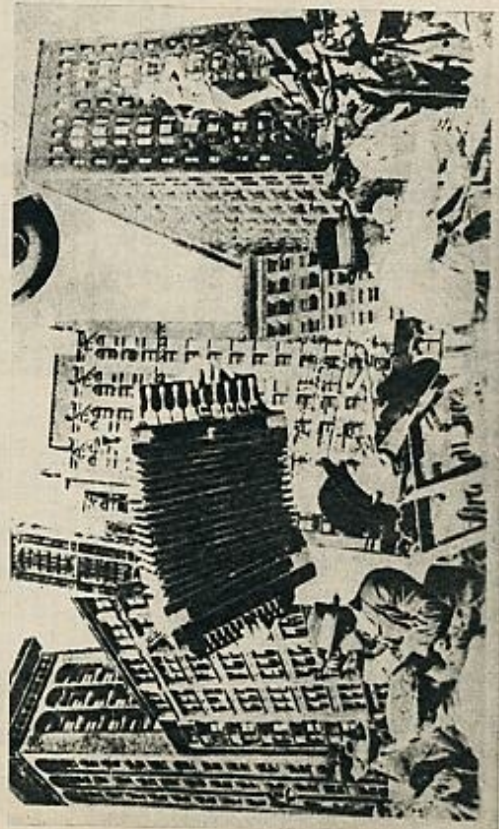
VILLEGAS LOPEZ

sinfonía que pudiera ejecutarse también separadamente de la película, como fue el caso de «Pacific 231», de Honneger, para «La ciudad», de Abel Gance. Al iniciarse el sonoro, Ruttman emprendió el gran experimento de hacer esa melodía de la vida, ahora en la gran dimensión de una melodía del mundo. La principal compañía de navegación alemana le ofrece miles de metros documentales de todo el mundo, filmados durante los viajes de sus navíos, para que haga con ellos un film de indirecta e inteligente propaganda. Ruttman va mucho más allá y realiza uno de los mejores documentales de la historia del cine. La faz entera de la Tierra, en su aspecto descriptivo y visual, está allí desconectada de todo sentido circunstancial, anecdótico. Son vistas auténticas, pero vistas aisladas. No tienen tiempo, ni espacio, y su significado se ha perdido al arrancarlas, con la mirada de la cámara, del lugar y del momento a que pertenecen, de la realidad coreca de la que formaban parte. Son simples datos visuales, y con ellos hay que planear y resolver la ecuación óptica que es una película. Crea otra realidad, una super-realidad, derivada, no de la circunstancial categoría espacio-tiempo, sino del significado extracto de los hechos mismos, contenidos en cada trozo de film; como diría Vertov, de cada «cine-hecho». Ruttman ordena y combina estas vistas —ya independientes y con su específico valor cinematográfico— no según la realidad circunstancial que ofrecían a la vista hu-

MELODIA DEL MUNDO, LA

mana, sino la trascendental y profunda que cobran bajo el ojo omnipotente e intemporal del cineasta: la semejanza de los hombres y sus actos a través de la tierra, y la semejanza, en parte, con los animales que también la pueblan. Es la idea cósmica de la unidad del mundo. Puestas juntas las diversiones, los deportes, las fiestas, las ceremonias funebres, las religiones, los ejércitos, las canciones y las danzas, el trabajo y las ciudades y los paisajes... son bien diferentes, pero son más semejantes aún. Los hombres tienen más cosas comunes que los unen, que cosas diversas que los separan. Significado universalista, internacionalista, auténticamente pacifista. La evolución posterior de Ruttman —si es que la hubo realmente, y no forzada por las circunstancias— hace dudar hoy a muchos de este generoso contenido de la película. Pero el film en sí, tal como es, es la melodía del mundo puesta al servicio de la unidad y la comprensión de ese mundo.

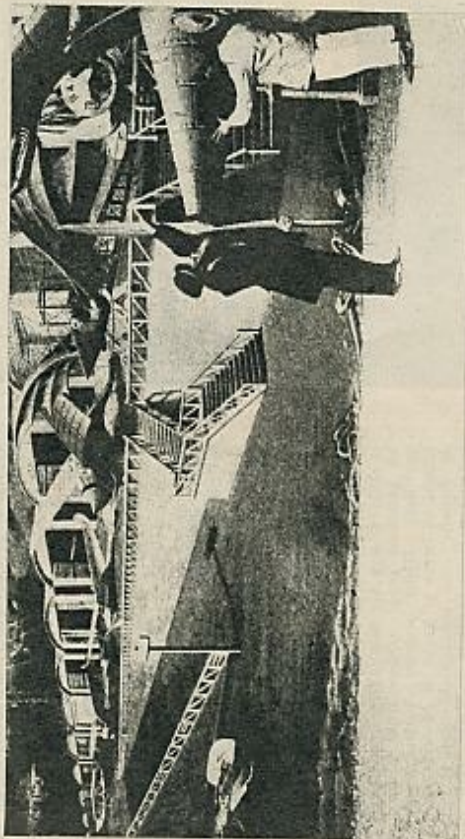
Era la gran desorientación del cine sonoro (véase Cantor de jazz, El) con el empleo del sonido totalmente objetivo, expositivo, narrativo. Pero es también la época en que Pudovkin y Eisenstein, con el auxilio de éste, Alexandrov, lanzan en la U. R. S. S. su «Manifiesto del contrapunto orquestal»: se defiende la no coincidencia del sonido con las imágenes visuales. Ambos estarán ligados, únicamente, por su sentido, su significado y por asociación mental. Así lo emplea Ruttman a lo largo del film,



«Berlín», de Walter Ruttmann

532

VILLEGAS LOPEZ



«La conquista del Polo» (1912)

nuevo arte, en función de los postulados de la época.

Méliès era eso y siempre lo fue, porque quizá no podía ser otra cosa. No supo ni pudo evolucionar. Tiene una época de trunfo, de 1896 a 1900, aproximadamente; el gran apogeo, con sus obras maestras y su dominio del mercado mundial, de 1900 a 1907, y su decadencia, de 1908 a 1914. En esta última etapa, el cine había cambiado en su estilo y en sus procedimientos industriales. Las películas comenzaban a producirse en serie por Pathé y Gaumont, en Francia, respaldados por las grandes bancas francesas y suizas o con socios industriales, y en Norteamérica, en medio de la gran batalla de las grandes empresas, por la formación de un trust de la producción. Méliès siempre siguió siendo un artesano y un artista, como le llamó un día, despectivamente, Pathé. Pensaba en hacer obras bellas, mucho más que en la industria que sobre ellas pudiera levantar. En febrero de 1909, presidió el Congreso Internacional de Fabricantes de Films, en París, donde se acordó que las películas debían alquilarse, en vez de venderse como hasta entonces. Porque se habían instalado ya los primeros locales fijos, los «nikel-odeóns» norteamericanos, desde 1905, en sustitución de los feriantes nómadeos, que recorrían el país con las mismas películas. No eran ya los públicos los que se renovaban en cada local, sino las películas las que debían ser diferentes, cada semana o cada día, para el mismo público. Méliès luchó desnodadamente para adaptarse a esta

nueva modalidad, consiguió ser admitido en el trust norteamericano del cine, para evitar que le sacasen copias clandestinas de sus películas, como lo habían hecho Lubin, Edison y otros con «El viaje a la luna». Por medio de su hermano Gastón, llegó a producir películas del Oeste en Estados Unidos. Pero todo fue inútil, porque era un artista y no un industrial; nunca quiso aceptar grandes capitales que se le ofrecieron por medio de Grivolas. Al final, tuvo que aceptar la distribución y la ayuda económica de su rival Charles Pathé, entonces el emperador mundial del cine. Pero aquellas películas fracasaron; Pathé había exigido, como garantía de sus anticipos, todas las propiedades personales y los estudios de Méliès. Pathé se lanzó sobre él y lo embargó en un rápido plazo. Pero la guerra de 1914 le dio una moratoria legal, al mismo tiempo que le obligaba a cerrar su teatro Robert Houdin, como la mayoría, por una cuestión de moral de guerra. Méliès transformó su estudio de Montreuil en teatro, donde dio representaciones teatrales durante siete años, en las que colaboraba toda la familia. Pero, en 1923, la catástrofe se consumó por completo. Le embargaron todas sus propiedades, y aquel caballero, de más de sesenta años, quedó en la calle con sus hijos y sus nietos. El teatro Robert Houdin fue expropiado y demolido, sin indemnización, para abrir el Boulevard Haussmann. Y Georges Méliès desapareció. Nadie volvió a acordarse de él.

Había envidiado y volvió a casarse con una actriz del teatro Robert Houdin, Jeanne d'Alcy

529



VILLEGAS LOPEZ



Mélès, en su puestecillo de la Gare Montparnasse



Mélès (izquierda) con Emilie Cohl, en 1937

—seudónimo de Charlotte Face—, ya retirada, y que tenía la concesión de un puestecillo de caramelos y juguetes en la estación Montparnasse. Y allí va, desde la mañana a la noche, todos los días, a vender golonchitas, el que fue el único productor y artista del cine. En 1928, Leon Druvin, director de «Cine-Journal», reconoce a Mélès en aquel antiguo vendedor de chucherías y lo reincorpora de nuevo al mundo. En diciembre de 1929, se da una Gran Gala Mélès en la sala Pleyel, de París, con asistencia de los grandes del cine, que a Mé-

MELIÉS

lès no le produce nada; en 1931, en un banquete monástico, Louis Lunette le entrega la condecoración de la Legión de Honor. Y Mélès, a los setenta años, sigue vendiendo golonchitas en su puestecillo de la estación de ferrocarril. Al fin, en septiembre de 1932, le alojan en la Casa de Retiro para cinematografistas, en Orly. En aquel departamento de tres habitaciones, con su mujer y su nieta de nueve años, vuelve a sentir el palido resplandor de la gloria que un día le aureoló. Desentraña su indelible actividad, dibujando sin cesar, planes contométricos publicitarios, interviene en alguno como actor, participa en las actividades del Circolo del Cinema y de la Cinemateca Francesa, que acaban de fundar Langlois y Franju, le visitan Praveri, Grimault, Aumont, con proyectos cinematográficos que no se realizan, pero que llenan al anciano de historias, escribe sus «Mémoires» (1937), le hacen entrevistas, publican artículos sobre él... El 1937 ha sido angustioso, y el 1938 será un año trágico, convocado por los primeros pasos amenazantes de la guerra que llega: Hitler ocupará Austria y amenaza Praga, se firma el pacto de Munich, la guerra de España está terminando, los ejércitos se movilizan por el mundo... Todo está en el aire en este mundo absorbido por tremendas y incógnitas preocupaciones: Mélès desaparece silenciosamente. A su entierro asistieron muy pocas personas, entre ellas René Clair. En 1956 muere su mujer, a los noventa y dos años. Se hacen retrospectivas: Mélès en todo el mundo, exposiciones donde hablan su hijo y su nieto, lapidas conmemorativas donde estuvo su estudio, ya derruido; se da su nombre a calles; se edita un sello conmemorativo del centenario de su nacimiento... Más que para ningún otro, la gloria es el sol de los muertos. Su vida fue un gran cuento de magia y su figura es ya leyenda y mito del cine, como los que él creó.

#### PRINCIPALES PELÍCULAS:

«Parida de mupero (Une partie de cartes), «Sesión de presidigistión (Séance de présidigistion), «El regador» (L'Arroseur), «Boulevard des Italiens», «Sérvamento en el río» (Sauvage en rivière), «Dibujante respárgo» (Dessinateur express), «La danza serpentina» (Danse serpentine), «El Zar de Rusia en París» (Cortège du Tsar au Bois de Boulogne), «Estancom de una dama» (Estancom de une dame chez Robert-Houdin), 1896; «Ritha en un café» (Une altercation au café), «Derrite Ponnabius», «Abuchación de un alquimista» (L'abuchation de l'alchimiste), «El castillo embullado» (Château hanté), «Los últimos cartuchos» (Bombardement d'une maison ou les derniers cartouches), «Alaboratorio moderno» (Le cabinet de Méphistophélès), «El hipnotizador» (Le magicien de Robert-Houdin), 1896; «Fausa y Margarita» (Fausa et Marguerite), 1897; «Magia diabólica» (Magie diabolique Georges Mélès), «L'explosion du "Mistère" au port de L'Havane», «La

VILLEGAS LOPEZ

catástrofe du "Mistère", «Los seaphandiers en travullo», «Vivite sous marine du "Mistère", «Dygnallon et Galabrie», «Guillermo Tello», «La luna a un metro» (La lune d'un astro-nome ou la lune à un mètre), «El hombre de las mil cabezas» (L'homme de tête), «Las tetraciones de San Antonio» (La tentation de Saint-Antoine), 1898; «El robo de la tumba de Cleopatra» (Le vol de la tombe de Cléopâtre), «El diablo en el convenio» (Le diable au convent), «El proceso Dreyfus» (L'affaire Dreyfus), «La Genetiana» (Cendrillon), «Los milagros del Brahman» (Les miracles du Brahmine), 1899; «Paseos de exposición», «Juana de Arco» (Jeanne d'Arc), «Sueño de Navidado» (Rêve de Noël), «Los vestidos encantados» (Le déshabillage impossible ou un souper difficile), 1900; «Barba azul», «El hombre de la cabeza de goma» (L'homme à la tête de caoutchouc), «Le diable géant o «Le miracle de la madone», «El nuevo milagro» (Le nouveau miracle prodigieux), 1901; «La tragedia del monte Pelado o «La catástrofe de la Maritica» (L'explosion du Mont-Pèlé), «Vale a la luna» (Le voyage dans la lune), «Coronación de Eduardo VII» (Anglèterre), «El hombre ansioso» (L'homme anxieux), «Viajes de Guillermo» (Les voyages de Guilliver à l'Alipoi et chez les géants), «Abuchación Cruso», 1902; «Cale-Walk forrado» (Le Cake-Walk infernal), «Pésida del desamoro» (L'oubliage du bon repos), «El me-lomano» (Le melomane), «El reino de las Indias» (Le royaume des Indes), «La condena de Finato» (La damnation de Faust), 1903; «Franco», «El barbero de Sevilla» (Le barbier de Séville), «Viale a través de lo imposible» (Le voyage à travers l'impossible), 1904; «Bazar de Navidado» (L'Ange de Noël), «La Torre de Londres» (Anne de Boléyn ou la Tour de Londres), «Le Paris a Monumento en dos horas» (Le voyage automobile Paris-Montrouge en deux heures), «Rip van Winckle» (Le rêve de Rip), 1905; «El destollador» (Jack le ranoneur), «La magia a través de los tiempos» (La magie à travers les âges), «Los herencia-rios» (Les héritiers ou l'historie d'un crimine), «Los cuerdos del diablo» (Les quatre cents farces du diable), «El hada Carabosse» (La fée Carabosse), «Robert Macario y Bel-vina» (Robert Macaire et Bertrand), 1906; «200.000 leguas bajo el mar» (Deux cent mille lieues sous les mers ou Le cauchemar d'un pécheur), «El túnel bajo el Canal de la Mancha» (Le tunnel sous La Manche ou Le chemin franco-anglais), 1907; «La civilización a través de los siglos» (La civilisation à travers les âges), «De Nueva York a París en automóvil» (Le raid New York-Paris en automobile), 1908; «Hidrotropia fantástica» (Hydrotherapie fantastique), «El inquieto diablo» (Le locataire diabolique), 1910; «Las actuaciones del barón de Munchausen» (Les actuaciones du Baron de Munchausen), 1911; «A la conquista del Polo» (A la conquête du Pôle), «La

MELIÉS-MELODIA DEL MUNDO, LA

## MELODIA DEL MUNDO, LA

### (Melodie der Welt)

Prod.: Alemania, Tobis, para Hamburg-Amerika-Linie, 1928-29. Realización: Walter Ruttmann. Mús.: Wolfgang Zeller. Son: Guido Bürger.

ESTE magnífico documental, de una hora, representa una completa síntesis de su momento cinematográfico, con una aportación decisiva a la historia del documental y del cinema sonoro. Pertenece a la escuela rusa de Dziga Vertov, el creador del «cine-oy», que es el documental de lo que sucede y en el momento en que sucede. Lo que llamaba «cine-hoceros», cuyo último avatar es el actual «cine-veritas», muy disminuido en sus propósitos respecto a aquel. El cine alemán, en el sector de la vanguardia, estaba intentando victoriosamente la representación óptica de la música, en el cine mudo, y su fusión completa de la imagen y el sonido, en su equivalencia total, durante aquellos primeros años del sonoro. Son las películas abstractas que pretenden el ritmo visual (véase Disney, Walt). Walter Ruttmann (1888-1941), se incorpora a esta escuela de Eg-geling, Fischinger, Metzner, Richter... con su otro «Opus», cuyo nombre y cuyo contenido revela claramente su propósito de crear la síntesis de las imágenes animadas. Así como el cine argumental alemán, tendido, entonces, a encerrarse en los estudios y en los decorados imitativos, así la vanguardia alemana era una obra de laboratorio, un puro experimento óptico. Esta tendencia hacia la abstracción va a dominar lo mejor de la obra de Ruttmann, aunque en seguida comienza a hacerla con la realidad más objetiva, documental, con vistas de noticiario y documental. Colabora en «Los sibingios», de Fritz Lang, realizando el episodio del sueño de los halcones. Pero acepta una sugerencia de Carl Mayer (véase) para hacer la película de una ciudad, tal como sucede y en el momento en que sucede, según la tesis de Vertov. Por otra parte, la protección al cine germano había lugar al inevitable «film de ciudad», esa película hecha para cubrir el expediente de films extranjeros. Así fue como Ruttmann realizó «Berlín, sinfonía de una gran ciudad» (Berlin, die Symphonie eines Grossstadt-1927), aún muda; el compositor Edmund Meiser soñaba con incorporarle una