

Desde sus inicios, el cine mudo estableció una relación estrecha con el circo y las artes asociadas, en particular con la magia y la prestidigitación. Para abordar esta compleja y rica unión, hay que considerar el horizonte cultural en que nace el cinematógrafo y las huellas impresas en los materiales filmicos. Intentemos pensar cómo convivían estas prácticas con el nuevo aparato. No había cine en el sentido moderno que conocemos, sino varios tipos de *cinematografías de atracciones*.

En 1895 apareció el cinematógrafo en medio de ciudades pobladas de vitrinas y teatros con espectáculos de ilusión óptica (prestidigitación, fantasmagorías, linternas mágicas, cromatropos, taumatropos, etcétera), donde el movimiento era un elemento de atracción en las fiestas de feria.

París era la capital del circo: estaban el Cirque d'Été, Cirque d'Hiver, el Médrano, el Nouveau Cirque y los hipódromos. Más tarde estos circos se convertirían en salas de proyección y los teatros ambulantes se volverían sedentarios. En estos lugares se experimentó con la sonorización de la imagen: el *Phono-Cinéma-Théâtre*. Reinaba una atmósfera compuesta por los programas del teatro de *boulevard*, los *mimodramas* del Cirque Olympique, las *féeries* de Châtelet, los espectáculos de prestidigitación y las atracciones de óptica –introducidas en el siglo XIX por Daguerre, con los *panoramas*, y Ciceri, el gran escenógrafo del teatro de efectos–.¹

El fenómeno que hoy llamamos “cine” nació como un aparato tecnológico: el cinematógrafo. Lo que se filmaba se inspiraba en el repertorio de las ferias, en el teatro de *boulevard*, en la vida cotidiana. Incluso los circos filmaban a sus potenciales espectadores para atraerlos al espectáculo.² Los catálogos y filmografías de cine mexicano incluyen entre las *vistas*: *Gimnastas excéntricos*. *Célebres artistas del circo Orrin trabajando en el trapecio y en su triple barra fija* (Salvador Toscano, 1904); *Circo modelo, acróbatas en el circo Orrin* (1906); *1921 en Veracruz, inauguración del circo aéreo y vuelos acrobáticos* (José Ruvalcaba, 1922). El registro de la vida pública –y el circo formaba parte de ésta– se volvió universal con la introducción del cinematógrafo.³

George Méliès (París 1861-1938), uno de los asistentes a la primera función de los Lumière, entusiasmado con la nueva invención, fue un pionero al combinar la nueva tecnología con los viejos y tradicionales trucos de magia. El cinematógrafo resultó un medio ideal para seguir presentando de una manera más asombrosa, el repertorio de trucos y prestidigitaciones que continuaban maravillando a todo el mundo.

Caldo de cultivo Georges Méliès, después de terminar la secundaria, entra, sin convicción, a la fábrica paterna de zapatos donde adquiere una habilidad manual excepcional. Se casa en 1885 y parte a Londres, ahí se dedica a construir autómatas y aprende el arte de la prestidigitación influido por el mago Devant. De regreso en París trabaja en el Museo Grévin como el Doctor Melius, y se dedica también a la pintura y al dibujo satírico. Firmaba en la publicación *La Griffé* como “Smile”.

Laurent Mannoni afirma que la arqueología de la técnicas de cine se localiza en las prácticas de la magia, el ilusionismo, la prestidigitación, en el *art trompeur* (el arte de buscar todas las influencias posibles que induzcan al error en lo que vemos).⁴ Toda esta producción prefigura la obra de Méliès, un gran sintetizador de su época, como lo designa Paolo Cherchi Usai.⁵

También se editaron obras y escritos que revelaron los trucos de magos, prestidigitadores, jugadores de cartas y proyccionistas de linterna mágica. La fantasmagoría se sirvió de la reproducción química y artificial de las *vistas*, fruto del daguerrotipo y la cronofotografía científica, la cual desarrolló Étienne-Jules Marey. Uno de sus colaboradores, Georges Demeny, construye un proyector para Gaumont, cuyo truco óptico combinaba actores y una proyección de linterna mágica. En esta línea, por encargo del teatro Châtelet de París, Méliès realizó *Les 400 farces du Diable* (1905), una *féerie* de Victor Cottens. Era una nueva versión del éxito *Les pilules du diable*, de 1839, del Cirque Olympique, dirigido por los hermanos Franconi.

En 1888, el legendario teatro Robert-Houdin estaba a la venta. Méliès lo adquirió y presentó espectáculos de magia renovados, grandes ilusiones, *petites féeries* y acrobacias. Fabricó máquinas para nuevos pases que ejecutaba él mismo en escena. Las sesiones se terminaban con la proyección de placas de linterna mágica.

Ante la negativa de los hermanos Lumière por vender el cinematógrafo, Méliès compra un *théâtregraphe* del inglés William Paul. El cinematógrafo retenía la atención de los magos por toda Europa: Félicien Trewey, Jean Faugeras, Caroly, Leopoldo Fregoli y el mismo Méliès, quien después adaptaría el aparato a sus necesidades. Con su *kinetographe* filmó sus primeras películas, perforadas manualmente. *L'arroseur*, *Arrivée d'un train en gare de Vincennes*, *Jardinier brûlant des herbes* (1896) estaban inspiradas en las *vistas* de los Lumière. Pero con frecuencia se oponen al realismo de las vistas del cinematógrafo Lumière, la fantasía y la magia de los *tableaux* (cuadros escénicos) de Méliès.

El hombre orquesta En 1897, Méliès construyó un estudio en Montreuil, área donde más tarde estarían también los estudios Pathé, el de los rusos blancos. Le habilitó un techo de vidrio (para administrar la luz solar), fosas, carros, acuario, maquetas, decorados. En fin, logró fusionar un taller de fotografía con uno de teatro. Méliès usaba los secretos del teatro Houdin, es decir, los avances tecnológicos del teatro de magia del cambio de siglo: la luz eléctrica y la maquinaria moderna para crear ilusiones en escena.

Méliès se convirtió en un hombre orquesta para alimentar el programa del teatro Houdin: productor (funda en 1896 la Star Film), guionista, realizador, maquinista, actor principal, maquillista, decorador, editor, distribuidor, exhibicionista, exportador. Llegó a poseer su propio laboratorio de revelado. Creó en Estados Unidos una filial, representada por su hermano Gaston, quien emprendió también una carrera cinematográfica.⁶

Aunque la producción de Méliès era artesanal, rivalizó con Pathé y Gaumont en la dinámica de la industria. En Estados Unidos llegó a trabajar bajo las exigencias del monopolio Edison, comprometido para producir mínimo 300 metros de película por semana.

El panorama mundial de fabricación de vistas en el que vivió Méliès, abarca de 1895 hasta 1910. Según el especialista Tom Gunning, la producción en los años noventa del siglo XIX se componía también de las *actualités* y las vistas de no ficción⁷, de la Mutoscope y la Biograph, entre otras, en 68mm. Aunque este cine es el menos estudiado, gracias a los avances en la investigación, hoy sabemos que no desapareció sino que se volvió secundario, es decir, que la exhibición no lo programaba igual.

Las películas de ficción de la época se componían de atracciones, *gags*, detectives y persecuciones. El placer cinematográfico se localiza con frecuencia en las historias *féériques* de Méliès y de Pathé. La tendencia cinematográfica que apostaba por una anécdota se encuentra en la fabricación de Edwin Porter y Edison.

Méliès, en este período, elaboraba historias más largas que dependían de un estilo espectacular. La *cinematografía de atracciones* se empieza a hacer en formatos más largos como en *Alice in Wonderland* de Hepworth (1903), en Inglaterra. Sin embargo, Méliès fue el líder más elegante e inventivo del género del filme mágico o de trucos y el *féerie* cinematográfico.

Gunning dice que en el universo de las películas de Méliès no hay personajes individualizados con motivaciones psicológicas para sus acciones. Efectivamente, la maqueta y los trucos, los efectos visuales eran su método de trabajo, luego organizaba la historia, como mero accesorio. A la inversa procedían los dramas, entre 1906 y 1907, de la sociedad Pathé, la Vitagraph, así como la producción del realizador Griffith para la Biograph. La tarea de Méliès era orquestar una serie de efectos, una variedad de atracciones. Méliès tenía ante todo una forma de creación artesanal, mientras que Pathé lo rebasaba en su potencial industrial, paradójicamente, éste último lo imitó y se inspiró en él. El mismo Méliès influyó a Porter en *Jack and the Beanstalk* (1902).⁸

Pathé, Lumière, Gaumont y Méliès abastecían a los comerciantes ambulantes de feria, éstos usaron las películas mudas como complemento del espectáculo e hicieron recircular las copias. La proyección de los *tableaux* de Méliès se hacía en el Teatro Houdin y en el mundo entero mediante la venta por catálogo de su sociedad, la Star Film. El exhibidor podía darle el orden deseado a los *tableaux*, ya que los catálogos contenían fascículos que daban instrucciones. Por lo tanto los presentadores improvisaban adaptándose al público y a la proyección.

Puesta en escena: ilusión óptica y fantasmagoría Para analizar las relaciones entre la magia y la obra cinematográfica de Méliès hay que hacer alusión al sistema de referencia cultural en el que creó sus películas, es decir los hábitos heredados del siglo XIX, las convenciones que corresponden a las normas de percepción del público de entonces. Hay huellas en la documentación filmica y no filmica que indican cómo antes de 1914 el público diferenciaba una *vista* de una *actualité*, así como los *travellings* de los planos americanos.

Méliès tenía influencias literarias de Welles, Verne, de los cuentos de hadas (Barba Azul, Cenicienta), de las piezas montadas en la Ópera de Châtelet, etc. *Fausto* estaba de moda en el siglo XIX, de ahí las influencias en sus diablillos.

Una de las claves de su obra está en que descubre e inventa trucos cinematográficos (efectos especiales) mediante el *arrêt de caméra* (detiene el avance de la película). La anécdota es una leyenda. Méliès cuenta en sus memorias que descubrió el efecto cinematográfico de *truc par substitution*, o *truc à arrêt*, cuando filmaba un autobús en la plaza de la Ópera. La cámara se atora, la repara y sigue filmando. Cuando proyecta las imágenes, el autobús es reemplazado por un carro fúnebre, y los hombres por mujeres.⁹ Así también utilizó sobreimpresiones (simples y múltiples, sobre fondo negro y fundidos), incluso lo que luego se llamará plano americano y el *travelling* son utilizados con fines dramáticos. Por ejemplo, utiliza movimientos de cámara vertical en *L'homme mouche* (1902).

El mito de la teatralidad del encuadre ronda la obra de Méliès. Esto es relativo, si bien la influencia del teatro de *boulevard* es innegable, así como el uso de las técnicas de la época del teatro de ilusionismo y prestidigitación (maquinaria, maquetas, modelos, pirotecnia), el mito se cae cuando constatamos en su obra un desplazamiento paralelo de la cámara en el eje óptico y las entradas y salidas de los personajes del campo de acción. En especial, por lo que hoy se conoce como corte interno y que Méliès llamo *arrêt de caméra* o *truco por substitución*.

La cámara fija en Méliès da la ilusión de cierta continuidad temporal y crea la ficción de un espacio único. Lo propio de esta cinematografía de atracciones es la ilusión de combinar registros sucesivos y discontinuos en el espacio tiempo cinematográfico, a diferencia del teatro.

Tal como afirma Jenn, no es posible sostener el mito del punto de vista único en la obra de Méliès, ya que usaba con fines dramáticos la profundidad de campo, gracias a sus decorados y fosas en el escenario. Existen en su obra varias escalas de encuadre y fragmentaba el espacio de una escena a otra, o *tableau* como él les llamaba. Aquí es cuando se hace evidente la inviabilidad de aplicar las nociones del montaje cinematográfico moderno a estos filmes. A diferencia de Griffith, para Méliès la narratividad no es la prioridad en la puesta en escena, ni su única preocupación. Por el contrario trata de construir la película en torno a un truco, un juego de ilusión óptica. Jenn afirma que darle menos peso a la narración favorece la emergencia de los contenidos fantasmagóricos.¹⁰ El montaje en Méliès es una suerte de *collage* que ritma los trucos y las metamorfosis de los personajes como en *Le locataire diabolique* (1909) y *Le thaumaturge chinois* (1904). Tomando en cuenta el tipo de cámaras que utilizaba y el número de cortes que empleaba para sus trucos, éstos son de una extrema precisión.

Junto a la destreza técnica y creativa, Méliès era un hombre que tenía una deliciosa presencia actoral, vivaz y seductora. Se palpa su vitalidad y energía. Su trabajo corporal y gestual se hace en el vacío, ante adversarios invisibles, que sólo el público ve gracias a las yuxtaposiciones.

Hay una concepción personal y original del espacio, del tiempo y del color en sus decorados y escenografías. Mandaba colorear a mano las películas, cuadro por cuadro, en un taller de obreras. Cada copia es una obra de arte en sí misma.¹¹

Lo curioso y lo audaz en Méliès es cómo integra, organiza, asocia, combina y da significación personal a todas estas influencias.

Centenario El universo de géneros de Méliès puede clasificarse a grandes rasgos, según Jenn, en *Féeries*, grandes viajes de fantasía, dramas moralistas y realistas, comedias de *burlesque* y filmes de persecución.¹² Pero Méliès también incursionó en la fabricación cinematográfica de la recreación histórica, como *Le sacré d'Edouard VII* (1902). También *Le combat naval en Grèce* era una *actualité* reconstituida que se inspiró en el diseño del ingeniero Solignac, construido en 1889, en el Nouveau Cirque. Trabajó también en el campo de la publicidad con *Les Affiches en goguette* (1906)¹³, entre otras producciones.

La máquina del tiempo Hay varios motivos y figuras que se podrían analizar en los *tableaux* de Méliès. En *Nouvelles luttes extravagantes* (1900)¹⁴ juega con la inversión de contrarios, mujeres por hombres, gordos por flacos, usando cortes internos con el *truco por substitución*. Es un motivo que usaba con frecuencia, así como la *resurrección*, por ejemplo en *Barbe-Bleue* (1901).¹⁵ Sin embargo, aún sin revisar exhaustivamente lo que resta de la obra de Méliès, la figura del decapitado que sobrevive está muy presente ya desde *Un homme de têtes* (1898):¹⁶ un ilusionista en escena arranca su cabeza y la coloca sobre una mesa mientras otra resurge de sus hombros. Hasta que aparecen tres cabezas en el coro, una de ellas provoca la anarquía. Méliès aplasta dos, saca por el lado izquierdo del cuadro al jefe, recoloca la tercera cabeza, saluda y sale del cuadro. Su preferencia por decapitados vivos continúa en *L'Homme-orchestre* (1900).¹⁷ Multiplica por seis su cabeza para formar las primeras notas de *God save the king*. Méliès interpreta siete roles mediante sobreimpresiones, con el mismo decorado y la tropa que le acompaña. La ilusión óptica de *L'Homme à la tête en caoutchouc* (1901)¹⁸ reutiliza la técnica de acercamiento a la cabeza estática, que infla y termina por explotar, esto inspirado del truco fantasmagórico de Robertson.¹⁹ En un *cabinet* de terciopelo negro montado en rieles, Méliès recubierto del mismo material, hace sobresalir su cabeza. La agranda con un acercamiento de la cámara avanzando al objetivo. Pero la puesta en práctica es muy compleja ya que la base del cuello debe estar en la misma línea para que el truco sea invisible, por lo tanto el cálculo es matemático.

Para indagar en la producción de 1903, es necesario abordar el clásico de Méliès, *Voyage dans la lune* (1902)²⁰. Esta película deja ver sus efectos en 1903, un momento clave hacia una trayectoria que no es lineal en la historia del cine. Méliès se arriesgó con esta película al aumentar el metraje y la duración. El tema era apreciado en la época. El comerciante Gonain popularizó *Le voyage dans la lune* en una especie de teatro guiñol.²¹ En 1877 la opereta del mismo nombre, de Vanloo, Leterrier y Mortier, con música de Jacques Offenbach, era muy popular. Méliès ya había abordado el tema en *La lune à un mètre* (1898) y luego lo revisitó en *Les farses de la Lune* (1918).

Voyage dans la lune (1902) es un viaje fantástico, con influencias de Verne. Es técnicamente interesante con el *travelling* hacia la luna, el uso de la cámara subjetiva en el lanzamiento de la nave espacial. Forma parte de tres películas muy complejas de Méliès

por su duración: *Le raid Paris-Monte Carlo en deux heures* (1905) y *La conquête du pôle* (1912), donde se integran anécdota, trucos, hadas, ciencia y decorados.

Año 1903 En 1903 Méliès es especialmente prolífico. Sin embargo, se engolosina con el desmembramiento del cuerpo humano gracias a los trucos que practica con gran habilidad en *Un indigestion/Chirurgie fin de siècle* (1903). *Le Mélomane* (1903)²² recrea la independencia de la cabeza flotante, así como *Le Roi du maquillage* (1904).²³ En plano medio (americano), Méliès se transforma seis veces: poeta, avaro, *cockney*, *clown*, gendarme y Méphisto. Con el mismo decorado tenemos una certeza temporal, la cual hace creer que la transformación se lleva a cabo en tiempo real y continuo, como en *Le Thaumaturge chinois* (1904)²⁴, *Les Cartes vivantes* (1904)²⁵ y luego en *Le Locataire diabolique* (1909).²⁶

Año 2003 Sacile, Italia. Lunes 13 de octubre de 2003. Sala Zancanaro. Los espectadores, la mayoría iniciados en el placer del cine mudo, asisten a la proyección de una película de 1903, en el marco de la Giornate del Cinema Muto.

En un escenario de circo recreado, dos excéntricos cómicos son interpretados por Méliès, y un borracho cómico por el mago Legris. El borracho canta de forma extravagante y lanza un chisguete de agua de una botella, estropeando el acto del mago. Por esta conducta lo entierra en el suelo con un martillo. Méliès busca más víctimas. Dos jovencitas traen a escena las partes de una muñeca desmembrada, a la que Méliès convierte en bailarina. Ésta hace algunos pasos antes de volver a su estado de muñeca desmembrada. Luego Méliès convierte a sus dos acompañantes en banderillas, a las que también esfuma. Finalmente reaparece el cómico travestido en bailarina.

Se trata de *Tom Tight et Dum Dum* de Georges Méliès (2'30", 35mm). No habría ninguna novedad en la proyección de este título no. 508-509 del catálogo de la Star Film, si no fuera por que se trata de la primera restauración digital que realiza el *staff* de la George Eastman House, en colaboración con los Laboratorios Haghefilm en Amsterdam y con la ayuda del programa de restauración Diamant, diseñado en Europa y utilizado por varios laboratorios y archivos.²⁷

El cine moderno no se cansa de mostrar maléficos personajes mientras Méliès los hacía simpáticos, divertidos fascinadores y fársicos. Su práctica del ilusionismo se construye a costa de fragmentar a sus personajes. Es violento y provoca una risa de desahogo, de escape ante la anarquía y ante el sadismo de los cuerpos fragmentados. Nos reconforta con dulzura cuando restablece el orden, repara y resucita los cuerpos. Sus *cabezas resucitadas* están llenas de vitalidad, energía, alegría, independencia intelectual y creativa, llegando al límite de la sublevación, con los autómatas y los *cyborgs*. El mago los crea, domina y juega con ellos. Puede enterrar a golpes, desvanecer, ondear y travestir. El truco de la cabeza femenina de Cagliostro envuelta en flores, *las cabezas resucitadas* de Méliès, como el truco de la maga Iona²⁸ se prolongaron en el imaginario colectivo.

El cine es mudo y a ciegas La situación de crisis endémica en que se encuentra el Cine de los Primeros Tiempos (CPT)²⁹ y la cultura audiovisual comenzó hace tiempo cuando

la magia y el cine se separaron. Los dramas realistas, las reconstituciones históricas del *Film d'Art*, en medio de la Primera Guerra, son el marco en el que los trucos de magia del siglo XIX entraron en desuso. Méliès realizó entre 1911 y 1913 sus últimas películas para Pathé, de ahí la célebre *A la conquête du pôle* (1912). La Star Film en quiebra, Méliès transformó el estudio de Montreuil en teatro de variedades artísticas, el cual animó junto con su compañera, Jehanne d'Alcy, musa y actriz fetiche, durante la guerra hasta 1923. Este hombre que rescató el teatro Houdin y que conservó los autómatas del gran mago, quemó sus películas. Arruinado y olvidado abre una tienda de juguetes en 1925 en la Estación de Montparnasse. Hacia 1928 los periodistas lo redescubrieron y se organizó en 1929 una gala en su honor, en la sala de cine Pleyel. Vivió en un asilo, el Château d'Orly a partir de 1932. Murió el 21 de enero de 1938 en el hospital Léopold-Bellan.

Méliès dejó una herencia perdurable: maquinaria, pirotecnia, efectos ópticos, movimientos horizontales y verticales de cámara, fundidos encadenados, sobreimpresiones, prestidigitación, efectos de montaje y de coloración manual de la película. Contra toda imitación su estilo es infalsificable: un imaginario de hadas, diablos, *trompe l'oeil*, ilusiones, llamas, humos y vapores. Méliès es tan vital como una película *gore* clásica, donde los muertos resucitan y los heridos se paran de las explosiones, en complicidad con el espectador. Su cine y su magia convocan al poder dulce y violento de la mirada humana, a Eros y a Tanatos.

Notas

- 1 Jenn, Pierre, *Georges Méliès cinéaste: le montage cinématographique chez Georges Méliès*, París, Albatros, 1984, pp. 97-106 y Mannoni, Laurent, "Méliès, magie et cinéma" en Malthête, Jacques y Mannoni, Laurent, *Méliès, Magie et Cinéma*, París Musées, 2002, pp. 36-71.
- 2 Adrian, Paul, *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*, París, Adrian, 1984, p. 24.
- 3 <http://www.unam.mx/filmoteca/filna/acceso.html>
- 4 Mannoni, Laurent, *op. cit.*, pp. 36-71 y véase del mismo autor *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*, París, Nathan, 1994.
- 5 Mény, Jacques, *La Magie Méliès*, ed.: Arte Vidéo coll.: Cinéma Muet, 1997, bonus: "Une séance Méliès": quinze films de Méliès, 130 min; color y blanco y negro.
- 6 Malthête, Jacques, *Le voyage autour du monde de la G. Méliès manufacturing company: juillet 1912-mai 1913*, Association Les Amis de Georges Méliès, París, 1988.
- 7 Es decir, las vistas de carácter documental pero que no son consideradas como tales. En general se le llama documental a la producción que no trata la ficción y que describe o restituye lo "real", a partir de la obra de Robert J. Flaherty y de John Grierson. Véase Hertogs, Daan y Nico de Klerk, *The 1994 Amsterdam Workshop. Non fiction from the teens*, Amsterdam, Nederlands Filmmuseum, 1994.
- 8 Gunning, Tom, "1903. Teering between Stories and Attractions" en *Retrovisión*, Cinegrafie 16, *Cine-mascope Più grande della vita/Larger than life*, Bologna, Cineteca del Comune di Bologna, 2003, pp. 327-335.
- 9 Bessy, Maurice y Lo Duca, *Georges Méliès, mage*, París, J.J. Paubert, 1961 [edición que incluye *Mes Mémoires de Georges Méliès*] y Malthête-Méliès, *Méliès l'enchanteur*, París, Hachette Literature, 1973.
- 10 Jenn, Pierre, *op. cit.*, p. 124.
- 11 Mény, Jacques, *op. cit.*
- 12 Jenn, Pierre, *op. cit.*, pp. 31-32.
- 13 Mény, Jacques, *op. cit.*

- 14 Mény, Jacques, *op. cit.*
- 15 Mény, Jacques, *op. cit.*
- 16 Mény, Jacques, *op. cit.*
- 17 Mény, Jacques, *op. cit.* Este truco recuerda "Le Décapité Récalcitrant", descrito por Deslandes en Jenn, Pierre, *op. cit.*, p. 146. Ver "Trucografía" de Jacques Deslandes, en Jenn, Pierre, *op. cit.*, pp. 144-152.
- 18 Mény, Jacques, *op. cit.*
- 19 Recuerda a la descripción del truco "Le Charlatan fin de siècle", que cataloga Deslandes en Jenn, Pierre, *op. cit.*, p. 147. Ver "Trucografía" de Jacques Deslandes, en Jenn, Pierre, *op. cit.*, pp. 144-152.
- 20 Mény, Jacques, "Une séance Méliès": quinze films de Méliès, ed.: Arte Vidéo coll.: Cinéma Muet, 1997.
- 21 Adrian, Paul, *op. cit.*, pp. 37-38.
- 22 Mény, Jacques, *op. cit.*
- 23 Mény, Jacques, *op. cit.*
- 24 Mény, Jacques, *op. cit.* Véase en Jenn, Pierre, *op. cit.*, truco *Le Nain Jaune*, p. 145, y Thomas Oldboot, p. 149.
- 25 Mény, Jacques, *op. cit.*
- 26 Mény, Jacques, *op. cit.*
- 27 Surowiec, Catherine, "Catálogo Le Giornate del Cinema Muto 2003 XXII", Edizione Sacile, 11-18 ottobre 2003, pp. 126-127.
- 28 En París, el Musée de la Curiosité et de la Magie conserva "Le Vase aux Fleurs de Iona". La maga Iona, hija del artista y constructor Vere (1834-1931) aparecía en un vaso gigante que se transformaba en flores. Este truco se popularizó hacia 1910.
- 29 Al interior del período del cine mudo, a partir del congreso en Brighton de la FIAF de 1978, se proclamó la urgencia de estudiar el "Cine Temprano" o Cine de los Primeros Tiempos. Esta corriente forma parte de la reorientación metodológica de la "new film history" que promueve un enfoque microhistórico del cine. Es decir la necesidad de interpretar los cambios tecnológicos, la organización industrial, el desarrollo de la exhibición, la recepción cultural, los patrones de producción y el intercambio internacional de las películas. Esto a veces conlleva a estudiar al CPT por años, como si se tratase de islas separadas. Se podría afirmar que cada año tiene un estilo, una técnica que le crea cierta personalidad. El espíritu de la "new film history" critica abiertamente a cierta tradición teleológica de la historia del cine, que la concibe como lineal, progresista, de opiniones admitidas, sin discusión alguna. Esta tradición considera al cine mudo como teatro filmado o la antesala del cine "verdadero". Desde los ochentas, el analista Pierre Jenn argumentó que el CPT, el de Méliès en particular, tiene un sistema fílmico propio a su época, lo cual es legítimo y válido. Sin embargo, la propuesta cautelosa de André Gaudreault propone no separar las diferencias entre el CPT (1895-1915) y el cine institucional (posterior a 1915), sino por el contrario analizar con sumo cuidado las rupturas y continuidades entre éstos. En concreto, Gaudreault recomienda la utilización sistemática de términos y expresiones en uso de la época, como por ejemplo "fabricación de vistas animadas" en vez de "producción cinematográfica", "cinematografista" en vez de "cineasta", "vista" en vez de "filme". Así se intenta no hacer tabla rasa del pasado y el cinematógrafo se sitúa en la prolongación de una práctica implantada en el siglo XIX. Las obras de Méliès estaban pensadas como reemplazo de la experiencia de la prestidigitación, en medio de prácticas culturales que se transformaban. Méliès es tanto un pionero del cine como uno de los últimos hombres del teatro de "féerie".