

LA INTRODUCCIÓN DEL PRIMER PLANO EN EL CINE DE ORÍGENES. LOS PRIMEROS INTENTOS DE UNA FRAGMENTACIÓN ESPACIAL EN LA ESCENA CINEMATOGRÁFICA.

Susana Palés



LA INTRODUCCIÓN DEL PRIMER PLANO EN EL CINE DE ORÍGENES. LOS PRIMEROS INTENTOS DE UNA FRAGMENTACIÓN ESPACIAL EN LA ESCENA CINEMATOGRAFICA.

THE INTRODUCTION OF THE CLOSE-UP IN EARLY CINEMA. THE FIRST ATTEMPTS OF A SPATIAL FRAGMENTATION IN CINEMATOGRAPHIC SPACE.

Autora: Susana Palés

Doctoranda en Arte: Producción e investigación de la UPV

paleschaveli@gmail.com

Sumario: 1. Introducción. 2. La herencia pictórico-teatral en el Método de Representación Primitivo. 3. Del cuadro pictórico al encuadre cinematográfico. La introducción del montaje como método de apertura espacial. 4. Los inicios de la fragmentación. espacial a través del primer plano. 5. Conclusión. Notas. Referencias bibliográficas.

Citación: Palés, S. (2019). La introducción del primer plano en el cine de orígenes. Los primeros intentos de una fragmentación espacial en la escena cinematográfica. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*. nº 8, pp. 23-34.

LA INTRODUCCIÓN DEL PRIMER PLANO EN EL CINE DE ORÍGENES. LOS PRIMEROS INTENTOS DE UNA FRAGMENTACIÓN ESPACIAL EN LA ESCENA CINEMATOGRÁFICA.

THE INTRODUCTION OF THE CLOSE-UP IN EARLY CINEMA. THE FIRST ATTEMPTS OF A SPATIAL FRAGMENTATION IN CINEMATOGRAPHIC SPACE.

Susana Palés

Doctoranda en Arte: Producción e investigación de la UPV
paleschaveli@gmail.com

Resumen

Las relaciones entre el cine y la pintura han sido siempre muy estrechas, especialmente durante el primer periodo del cine de orígenes. Aunque esta relación le facilitó al cine un lenguaje rico en recursos, esta herencia pronto acabó limitando las posibilidades propias del medio, incapaz de superar la frontalidad del cuadro pictórico. El proceso de liberación del encuadre fue largo y costoso, y aunque los primeros intentos por acabar con el plano-cuadro aparecieron muy pronto, la aceptación por parte del espectador tardó más en llegar, especialmente en lo referente a la fragmentación del espacio y a la aparición de primeros planos. Debido a esto, el cineasta debía encontrar recursos mediante los cuales sacar provecho a las posibilidades del encuadre cinematográfico sin permitir que el espectador dejara de percibir la imagen como una representación creíble y coherente. De esta forma, los primeros ejemplos de primeros planos nacieron estrechamente ligados a la propia narración, necesitando una justificación dentro de la misma que introdujera estos planos sólo cuando un personaje miraba a través de algún tipo de lente. En este artículo estudiaremos algunos de estos primeros ejemplos del primer plano en el cine, analizando así cómo consiguieron introducirse finalmente en la representación cinematográfica.

Abstract

The relationship between cinema and painting has been always very close, especially during the Early Cinema. Although this relationship provided the cinema a visual language, this heritage soon started to put limits to all the possibilities of this new art, unable to break up with the frontality of the

inherited pictorial frame. The liberation process was slow and difficult and although the first attempts of breaking this frontality appeared early, the spectator's acceptance of these new modes of representation didn't appear easily. Filmmakers were forced to find ways to explore the possibilities of cinema avoiding the audience's rejection. The close-ups introduced for the first time during this first cinema's period were obligated to find excuses that could justify this unusual camera approach. This way, the early close-ups were born almost exclusively in scenes where the characters were using an optic device that could justify the break of the usual long shot. In this article, we will study the first uses of the close-up in Early Cinema and how they helped to build a cinematographic space with a language of his own.

Palabras clave: cine de orígenes, primer plano, espacio cinematográfico

Key Words:

1. INTRODUCCIÓN

Desde la aparición del cine, cuyo nacimiento ha sido comúnmente fijado en 1895 –coincidiendo con la primera proyección pública de *La sortie des Usines de Louis Lumière*– se hicieron evidentes todos los recursos que este nuevo medio había heredado no sólo de la fotografía, sino también del teatro y la pintura. De esta última surgirán las influencias más notables en la formulación de los códigos cinematográficos, que repetirán gran número de las convenciones espaciales heredadas del cuadro renacentista. Estas influencias impidieron que en sus primeros años de desarrollo el cine mostrara nin-

gún recurso espacial que pudiera considerarse puramente cinematográfico. La paulatina introducción de variaciones y pequeños experimentos acabarían permitiendo, sin embargo, la construcción de un espacio infinito, mutable y totalmente dinámico que consiguió deshacerse por fin de las ataduras pictórico-teatrales que habían estado condicionando al cine desde su nacimiento.

Los cambios que permitieron esta emancipación cinematográfica estuvieron esencialmente relacionados con la renovación del encuadre a través de los movimientos de cámara y la introducción del montaje y el uso de múltiples planos. Éstos últimos permitían fragmentar el espacio, lo que permitía la introducción de distintos puntos de vista que acabarán rompiendo así con la tiranía del plano-cuadro. Todos estos cambios fueron introducidos de forma gradual, ya que su consolidación dependía de la capacidad de adaptación del público a estos nuevos modelos de representación. Debido a que, hasta el momento, el espectador cinematográfico no difería a penas del teatral, hubo un recurso que resultó especialmente conflictivo debido a su completa inexistencia en el teatro. Los primeros planos supusieron así todo un reto para unos cuantos cineastas pioneros que se atrevieron a levantar al espectador de su silla permitiéndole acercarse a la escena, pasando así del espectador teatral al espectador omnipresente que acabaría identificando al cine.

La introducción de estos primeros planos supone, por tanto, un detonador mucho más significativo de lo que a primera vista pueda parecer ya que estos cambios de plano conseguirían, con los años, transformar por completo el encuadre cinematográfico, convirtiéndolo en el recurso versátil y dinámico que es.

2. LA HERENCIA PICTÓRICO-TEATRAL EN EL MÉTODO DE REPRESENTACIÓN PRIMITIVO

Durante los primeros años del cine, el uso de primeros planos llegó a considerarse una auténtica monstruosidad por parte del espectador que, acostumbrado a los planos generales y a la cámara fija, parecía incapaz de experimentar el cine de forma distinta a la teatral. Esta rigidez del encuadre estará presente en los primeros años del cine narrativo, siendo especialmente evidente en todas las producciones inscritas dentro del denominado Método de Re-

presentación Primitivo (o MRP) –término acuñado por Noël Burch en *El tragaluz del infinito* (Burch 2016) – que supondrá el método de representación común a toda la producción cinematográfica desde 1895 hasta la implantación del Método de Representación Institucional (o MRI) hacia 1915 .

Las películas pertenecientes al MRP se caracterizan por ser imágenes esencialmente pictórico-teatrales donde la cámara se colocaba en un punto fijo, mostrando siempre un plano general por el que los personajes deambulaban a modo de actores teatrales. La cámara no realizaba así ningún tipo de movimiento, por lo que el espacio representado era incapaz de renovarse. Las películas se convertían así en *tableaux vivants* que mostraban un solo plano general, donde el montaje no parecía tener cabida y el espectador se mantenía así situado siempre a la misma distancia de la escena que sucedía ante él. La inmovilidad de la cámara convertía los límites de la pantalla en un marco centrípeto e inmóvil que solo se abría cuando algún individuo salía o entraba por sus bordes, demostrando así la existencia de un más allá del marco. El único movimiento que presenta la imagen será por tanto el determinado por los personajes y elementos que la componen y no por la variación del encuadre, que procurará siempre dirigir la acción hacia su centro, manteniendo los elementos en una posición privilegiada frente al objetivo. La inmovilidad que provoca el uso de la cámara fija derivará en una autarquía del cuadro en la que las escenas siempre se nos presentan como autoconclusivas, comenzando y terminando en un mismo plano-cuadro. Incluso con las primeras incorporaciones de distintas escenas en el periodo de 1902 a 1910 gracias a la introducción del montaje, todas seguirán presentándose como autoconclusivas, mostrándose como cuadros independientes sin ninguna continuidad espacial entre sí, imitando así lo que ocurría entre los distintos actos de una representación teatral.

Estas escenas ofrecerán siempre un plano general en el caso de exteriores o un plano de conjunto en el caso de presentar una acción en un espacio interior. De esta forma, se privilegia una vez más un espacio ordenado y sin fragmentar donde todo lo que tiene alguna importancia para la narración se encuentra perfectamente encuadrado en pantalla. Así, los planos de detalle o primeros planos serán totalmente evitados en esta concepción espacial que convertía la experiencia cinematográfica en esencialmente teatral sin posibilidad de acercamiento hacia el ob-

jeto filmado. Habrá que esperar a la introducción de los primeros planos detalle justificados por el uso, por parte de los personajes, de lupas u otro tipo de lentes para encontrar una progresiva fragmentación del espacio que ayudará a configurar una representación espacial puramente cinematográfica.

El Método de Representación Primitivo trataba, por tanto, de realizar imágenes puramente cinematográficas utilizando recursos exclusivamente pictóricos o teatrales a falta de un lenguaje propio que aún estaba por desarrollarse.

3. DEL CUADRO PICTÓRICO AL ENCUADRE CINEMATOGRAFICO. LA INTRODUCCIÓN DEL MONTAJE COMO MÉTODO DE APERTURA ESPACIAL.

La implantación del Método de Representación Institucional como modo de representación hegemónico supondrá el abandono de gran parte de estas influencias y la introducción de nuevos recursos que convertirán el espacio de la pantalla en cinematográfico y el enmarcado pictórico, en encuadre. Para ello bastará la introducción y progresiva evolución de los movimientos de cámara, las escenas múltiples y los distintos tipos de plano utilizados en una misma escena, para los que será imprescindible la introducción del montaje. El cine se distinguirá así por fin de la pintura y el teatro, no a través del movimiento de los personajes, ya posible en el teatro, sino con las distintas variaciones del encuadre posibles con los movimientos de la cámara que harán del espacio de la representación un lugar en apariencia ilimitado.

El montaje apareció por primera vez en todos aquellos filmes en los que se utilizaba más de una escena o plano, lo que obligaba a cortar y ensamblar ambas grabaciones para presentarlas como una única obra continua. Aunque al principio se puso en duda la viabilidad de este recurso ante la posibilidad de que el público no comprendiera estos cortes en la narración, el montaje, como método de ensamblaje entre distintas escenas, se introdujo de forma temprana sin que ello supusiera ninguna dificultad para su comprensión.

A pesar de la existencia de ejemplos prematuros en el uso del montaje y las escenas múltiples, la in-

troducción del recurso de forma generalizada no se produce hasta un primer periodo entre 1902 y 1910, donde el montaje sólo se utilizaba para ensamblar varias escenas que seguían conservando su carácter de cuadro independiente y cuya relación era esencialmente narrativa y no espacial. Así, en obras como *Life of an american fireman* (Edwin S. Porter, 1903) pionera en el uso del montaje, vemos como se ensamblan distintas escenas que muestran diferentes ubicaciones en las que se va desarrollando la acción. Todos los planos que aparecen están vinculados de forma narrativa, coincidiendo con algunas partes del trayecto de los bomberos. Aun así, resulta difícil determinar la relación espacial exacta entre cada uno de esos planos, ya que no se realizan fragmentaciones de una misma escena en varios planos, sino que los distintos encuadres funcionan como escenas independientes y autoconclusivas.

4. LOS INICIOS DE LA FRAGMENTACIÓN ESPACIAL A TRAVÉS DEL PRIMER PLANO.

Además de la introducción de múltiples escenas dentro de una misma película, la introducción del montaje permitió la fragmentación del espacio acabando así de forma rotunda con la concepción teatral del encuadre, dividiendo así el guion en distintos planos. La introducción de planos de detalle o primeros planos a partir del posterior montaje resulta un recurso de imposible traducción dentro del seno del teatro, donde era inimaginable que el espectador pudiera acercarse a la escena hasta verla desde un primer plano. Cine y teatro nunca antes habían experimentado este acercamiento hacia la acción, por lo que la introducción de planos de detalle o primeros planos fue especialmente complicada y su aceptación no fue inmediata como en el caso de las escenas múltiples. Este acercamiento extremo de la cámara hacia un elemento llegó a considerarse como antinatural o incluso monstruoso:

Los primeros planos que encuadraban el busto, o incluso la cabeza, produjeron durante bastante tiempo una reacción de rechazo, ligada no sólo al irrealismo de estas ampliaciones sino a un carácter fácilmente percibido como monstruoso. Se habló de «cabezudos», de *dumb giants* («gigantes mudos»), se reprochó a los cineastas que «ignorasen que una cabeza no podía moverse sola, sin ayuda del cuerpo y de las piernas»; aquello pareció, en pocas palabras, *contra natura*. (Aumont, 2007:149)

De este modo, *El beso* (*The Kiss*, Thomas Edison, 1896), que sin llegar a un primer plano presentaba a los personajes desde una cercanía hasta el momento impensable, provocó un rechazo total por parte del público, que llegó a considerar la película como grotesca además de obscena. Aunque este supone uno de los primeros ejemplos de ruptura con el plano general, el filme completo muestra una sola escena, por lo que no utiliza el acercamiento de la cámara para fragmentar el espacio representado. El filme comienza y acaba, por tanto, con el mismo plano. La auténtica revolución llegará sólo cuando, dentro de un mismo filme, se produzca una alternancia entre los habituales planos generales con otros cortos o de detalle. Esta fragmentación espacial resultará especialmente complicada de aceptar por parte del público, dificultando así el desarrollo pleno del montaje, que deberá inventar códigos y esperar pacientemente a la paulatina transformación de las convenciones en la representación cinematográfica que dejaran de percibir estos cambios de plano como antinaturales:

El montaje, el cambio de plano, el cambio brusco en general en el cine, ha sido una de las mayores violencias cometidas nunca contra la percepción “natural”. Nada en nuestro entorno modifica nunca todas sus características tan total y tan bruscamente como la imagen fílmica, y nada en los espectáculos preexistentes al cine los había preparado para semejante brutalidad. Se comprende que haya provocado gritos. (Aumont 1997:74)

La reacción de rechazo que provocaba la fragmentación espacial y el uso de primeros planos resulta comprensible para unos espectadores que, acostumbrados al distanciamiento alto e invariable respecto a la escena, no podían aceptar que de pronto la cámara les situase a unos palmos del propio actor. Es precisamente la sensación de extrañeza que provocaba en el espectador la alternancia de planos generales con primeros planos, la que provoca que la mayoría de estos planos utilizados durante la primera década del cine aparezcan justificados por el propio relato. Así, este acercamiento hacia el objeto filmado era normalmente introducido a través del uso de algún tipo de lente por parte de los personajes, justificando así la fragmentación de un espacio que se mantenía invariable salvo cuando la cámara nos permitía ver a través de los ojos del personaje.

Encontramos un ejemplo prematuro de este uso del primer plano en *Grandma's reading glass* (George A. Smith, 1900). El filme comienza así mostrando una imagen circular recortada sobre un fondo negro, en la que vemos desplazarse lo que parece el fragmento de un periódico. Acto seguido, el encuadre nos muestra una anciana y un niño que porta en sus manos una lupa, por lo que la imagen anterior se inscribe rápidamente dentro del segundo encuadre. Tras esto, observamos como el niño saca un reloj de bolsillo y lo observa a través de la lupa, tras lo cual la imagen repite la operación anterior mostrándonos esta vez el mecanismo del reloj enmarcado de nuevo en una circunferencia que identificamos ahora sin ninguna vacilación como los límites de la lupa. La operación se repite hasta en tres ocasiones más incluyendo el pájaro enjaulado, un gato e incluso el ojo de la propia anciana [fig. 1]. En *As seen through a telescope* (George A. Smith, 1900) Smith repite la misma fórmula de introducir un plano corto a través de una lente. En este caso, el filme, de carácter humorístico, muestra un hombre observando a través de un telescopio, cuando de

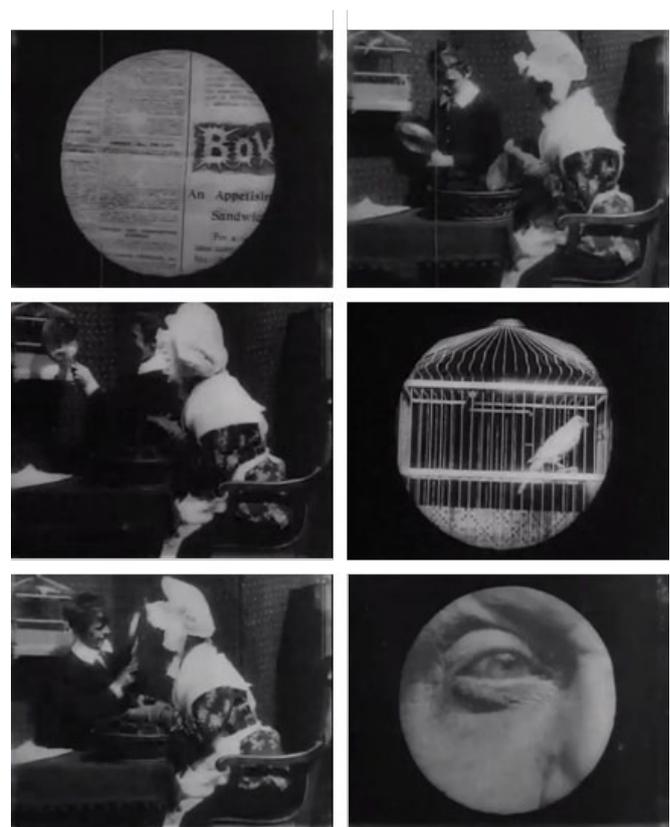


Fig. 1. *Grandma's reading glass* (George A. Smith, 1900)

pronto descubre a una mujer calzándose en la calle. La acción pronto capta la atención del hombre que decide utilizar su telescopio para observar las piernas de la mujer. El primer plano se presenta de nuevo aquí enmarcado en una circunferencia que permite al espectador identificarlo de forma inmediata con lo que el hombre está observando a través de la lente [fig.2].

Otro ejemplo temprano, pero radicalmente distinto, aparece en *The big swallow* (James Williamson, 1901) donde el uso del primer plano –que en este caso llega a convertirse finalmente en un plano de



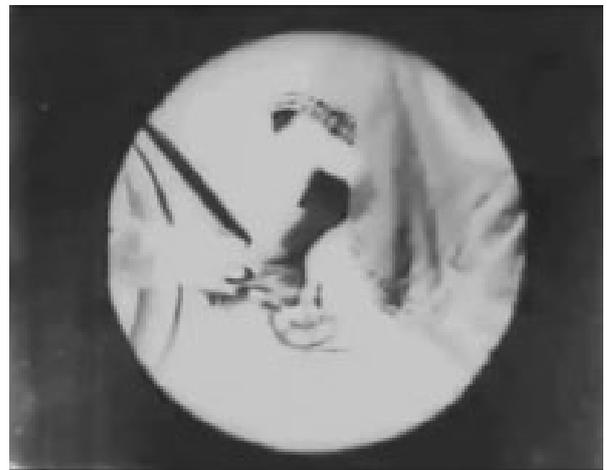
Fig.2. *As seen through a telescope* (George A. Smith, 1900)

detalle – no se encuentra ya justificado por el uso de ninguna lente. El filme muestra a un individuo que dirige su mirada hacia la cámara mientras ésta va acercándose progresivamente a él hasta llegar a mostrar un plano de detalle de la boca, tras el que finalmente vemos cómo tanto la cámara como el operador acaban siendo engullidos. Todo esto da lugar a la operación inversa en la que el plano comienza a abrirse de nuevo hasta llegar a un primer plano del rostro con el que se cierra finalmente la acción [fig. 3]. Resulta sorprendente el uso de este movimiento (a medio camino entre el zoom y el travelling) nada habitual para la época, además de un uso del primer plano que parece hacer gala de la monstruosidad que solían atribuirle para engullir de un solo bocado cámara y operario sin apenas inmutarse.

Estos ejemplos, aunque pioneros en la ruptura del plano general, presentan unos primeros planos que aparecen siempre justificados por la propia narra-

ción. De esta forma, “los primeros planos que intercala en sus películas tienen por misión ampliar detalles demasiado pequeños de la acción, que escaparían al ojo del espectador” (Gubern, 2014:40)

De esta forma, no podemos atribuirles una auténtica fragmentación del espacio representado, ya que solo responde a una “exigencia funcional” (Íbid:40) aunque sin duda consiguieron acostumbrar al público de forma gradual a unos primeros planos que parecían inconcebibles los primeros años del nacimiento del cine.



Si comparamos estas obras con *The sick kitten* (George A. Smith, 1903), ejemplo prematuro del primer plano sin interposición de lentes, podemos percibir una diferencia notable en cuanto al planteamiento del primer plano. La película nos muestra a una niña que sujeta un gato entre sus brazos. Acto seguido, un niño, haciendo el papel de doctor, entra en la escena para entregarle el medicamento que coloca sobre la mesa. Inmediatamente después la cámara pasa a mostrarnos un primer plano del regazo de la niña en el que vemos cómo alimentan al gato con una cuchara. Una vez el gato se ha tomado toda la medicina, la cámara vuelve a mostrar el habitual plano de conjunto con los dos niños cerrando la acción [fig. 4].

Como vemos, la configuración espacial en este filme y los analizados anteriormente es totalmente distinta: mientras que en *The sick kitten* la cámara parece acercarse al gato para mirarlo con más deta-



Fig. 3. **The big swallow** (James Williamson, 1901)



Fig.4. **The sick kitten** (George A. Smith, 1903)

lle, como si nosotros mismos nos levantásemos de nuestra butaca para observar con atención, Grand-ma's Reading glass nos pone directamente en el lugar del personaje, viendo exactamente lo mismo que él ve a través de la lupa en una rudimentaria cámara subjetiva. Además, para enfatizar todavía más esa sensación de "mirar a través" los primeros planos de ésta última se encuentran enmarcados dentro de un círculo que imita la forma de la lente eliminando así el resto del entorno mediante un fundido negro. No vemos ya a través de los ojos del personaje, sino que vemos sólo a través de la propia lupa. Nos encontramos, por tanto, ante dos ejemplos donde el uso del primer plano es totalmente distinto, enfrentando la fragmentación espacial a la cámara subjetiva.

De forma gradual, la utilización de objetos de observación como intermediarios entre planos generales y primeros planos acabará cediendo el paso a aquellas obras que, como *The sick kitten* lo utilizan con mayor libertad. Así, en *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin, S Porter, 1903) encontramos un primer plano que cierra el filme mostrándonos al bandido mirando fijamente a cámara y disparando hacia ella, lo que supone, además, una activación del fuera de campo. Esta escena era vendida de forma independiente al resto de la producción, dejando así la libertad a los distribuidores para proyectarlo al comenzar o finalizar el filme. Este hecho demuestra cómo este plano no funciona como parte indispensable de la narración y que por tanto, no está realmente integrado en ella,

sino “constitutivamente separada de todo contexto espacio-temporal debido a la imposibilidad de enlazarse con cualquier imagen anterior o posterior” (Dall’Asta en VV.AA 1998:296). Esta incapacidad para ser introducidos con total libertad en el relato, derivará en ocasiones en una utilización del primer plano como elemento introductorio de los personajes, algo que según la tesis de Tom Gunning “deriva del tebeo que comporta a menudo la presentación de la imagen del héroe en los créditos iniciales” (Gunning en *Íbid*:296).

The Whole Dam Family and the Dam Dog (Edwin S. Porter, 1905) presenta con una serie de primeros planos, a los siete miembros de la familia Dam, con claras reminiscencias hacia el mundo del comic al que hacía referencia Gunning. Una vez concluida esta parte de presentación, y tras unos créditos que señalan “la familia Dam al completo” seguidos de un plano de conjunto a modo de retrato familiar, comienza la acción en el habitual plano general [fig.5] respondiendo a todas las directrices del MRP en cuanto a construcción espacial.



Fig. 5. *The Whole Dam Family and the Dam Dog* (Edwin S. Porter, 1905)

Se presenta aquí de forma evidente la utilización del primer plano como elemento introductor de los personajes, como la imposible conciliación entre primeros planos y el plano de conjunto de la que hacían gala la mayoría de filmes hasta la definitiva emancipación del primer plano hacia 1910.

Todos los ejemplos hasta ahora analizados, aun

siendo pioneros en la fragmentación espacial y la ruptura con el plano general, se encuentran todavía inscritos dentro del Método de Representación Primitivo que como afirmábamos, será el método de representación hegemónico hasta 1915. El nacimiento de una nación (*The birth of a Nation*, G.W. Griffith, 1915) se ha señalado como el primer filme que podría inscribirse de forma definitiva dentro del Método de Representación Institucional debido a un elaborado e inusual uso del montaje y los movimientos de cámara. Destaca además el uso del primer plano, introducido aquí por primera vez con un carácter totalmente dramático que no había tenido lugar hasta el momento:

El descubrimiento más importante de Griffith descansa, pues, sobre esta idea de que el orden de planos en la secuencia venga dado por las exigencias dramáticas (...) la [cámara] de Griffith entraba a formar parte de la acción de un modo decidido y positivo. La división de un hecho en pequeños fragmentos para mostrar cada uno según la posición de



Fig.6. *El nacimiento de una nación* (*The birth of a Nation*, G.W. Griffith, 1915)

cámara más adecuada le permitía graduar la intensidad de cada plano, y por tanto, controlar su progresión dramática en el conjunto argumental. (Reisz, 1987:24).

De esta forma, las distintas escenas mostrarán “en cuanto las reacciones emocionales de un intérprete tenían especial interés, Griffith cortaba el plano

inicial, pasando a otro más cercano del sujeto en numerosas ocasiones planos cortos donde la cámara se aproxima al personaje a fin de ensalzar o destacar las actitudes y emociones del mismo [fig.6]. Griffith utiliza así un amplio abanico de planos abarcando desde el gran plano general hasta el plano de detalle, construyendo así un espacio especialmente amplio y complejo donde la cámara se moverá con una libertad sin precedentes.

Este uso del primer plano como potenciador de las emociones del personaje acabará asentándose en el ámbito cinematográfico de forma definitiva, convirtiéndose en un recurso ampliamente utilizado. Resulta especialmente interesante observar como el primer plano dramático es llevado al extremo en *La Pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer, 1928) donde el uso de este plano sustituye de manera total al plano general.

No encontraremos aquí una acción desarrollada a partir de planos de conjunto que se aproximen al actor en momentos clave. Encontramos, sin embargo, una narración que es sostenida casi en su totalidad a partir de primeros planos que alternan el rostro de Juana de Arco con el de sus jueces [fig. 7]. De esta forma, el filme se convierte en un ejemplo diametralmente opuesto a lo habitual en los primeros años del cine, donde el plano general era utilizado durante toda la filmación a excepción de los escasos primeros planos que ocupaban la pantalla en contadas ocasiones.



Fig.7. *La Pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer, 1928)

5. CONCLUSIÓN

Con el breve análisis aquí formulado, podemos observar sin dificultad cómo el uso de primeros planos en el seno del cine de orígenes se produjo de forma temprana aun suponiendo un auténtico desafío para el espectador. El papel que juega la alternancia de primeros planos con el habitual plano general propio del Método de Representación Primitivo será la clave que, junto a los movimientos de cámara, acaba rompiendo la rigidez del plano cinematográfico convirtiéndolo así en un espacio dinámico y versátil que parece extenderse más allá de la propia imagen. La ruptura con el plano-cuadro será clave también en la relación filme-espectador que será mucho más estrecha, permitiendo al público experimentar la acción en primera persona gracias al uso de planos subjetivos. Éstos tendrán su origen en las primeras películas que se atrevieron a formular un primer plano justificándolo a través de algún dispositivo de aumento óptico, permitiéndonos ver aquello que observa el personaje a través de sus ojos. De esta forma, los planos de detalle en *Grandma's reading glass* o *As seen through a telescope* no sólo suponen el origen del primer plano y la fragmentación espacial, sino que también abrirán el camino hacia una cámara capaz de asumir la condición de personaje. Con las reflexiones realizadas durante este artículo, que se sustentan, entre otros, en el trabajo de autores como Jacques Aumont, Noël Burch o Francisco Gómez Tarín, pretendemos no sólo esbozar una breve historia sobre la aparición del primer plano en el cine, sino trazar una línea de separación entre los primeros planos que podríamos determinar como subjetivos y aquellos que, sin buscar una justificación para el acercamiento de la cámara, realizan una auténtica fragmentación espacial ayudando a la transformación ya no del espectador cinematográfico, sino del propio espacio en la pantalla. Con estos últimos, entre los que podríamos incluir ejemplos prematuros como *The sick kitten*, el espectador no verá a través de los ojos del personaje, sino que será capaz de habitar el espacio con total libertad, convirtiéndose en la mirada omnipresente propia del cine moderno. Son por tanto estos ejemplos los que queremos reivindicar como el auténtico origen de un espacio puramente cinematográfico, libre ya del peso del plano-cuadro heredado de la pintura y el teatro.

Con el tiempo, esta vertiente pionera de la fragmentación espacial acabará imponiéndose y abrien-

do el camino hacia una utilización del primer plano que se inscribirá dentro de una corriente de carácter dramático. De este modo, el uso de estos planos no se limitará a la creación de un espacio abierto y habitable para el espectador, sino que será utilizado para enfatizar emociones ayudando así al desarrollo dramático de la propia escena.

NOTAS

¹ Aunque se ha pretendido establecer ambos métodos de representación como antagónicos entendiendo el paso de uno a otro como una evolución ordenada y lineal, el MRI no supone la evolución natural del MRP, sino una forma distinta de entender la representación. Ambos convivieron y se imbricaron de forma continua, pudiendo encontrarse en un mismo filme rasgos de uno y otro durante una larga época de transición. Francisco Gómez Tarín (Gómez Tarín 2006) realiza un extenso análisis sobre la compleja relación entre ambos Métodos de Representación en su libro *Más allá de las sombras. Lo ausente en el Discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1940)*.

² La fecha suele fijarse a partir del filme *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*, D.W. Griffith, 1915).

³ Encontramos un primer ejemplo de varias escenas dentro de un mismo filme en *La Cenicienta* (*Cendrillon*, Georges Méliès, 1899).

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Grandma's reading glass (George A. Smith, 1900)

Fig. 2. As seen through a telescope (George A. Smith, 1900)

Fig. 3. The big swallow (James Williamson, 1901)

Fig. 4. The sick kitten (George A. Smith, 1903)

Fig. 5. The Whole Dam Family and the Dam Dog (Edwin S. Porter, 1905)

Fig. 6. El nacimiento de una nación (*The birth of a Nation*, G.W. Griffith, 1915)

Fig. 7. La Pasión de Juana de Arco (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer, 1928)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aumont, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós

Aumont, J. (2007). *La imagen*. Barcelona: Paidós

Burch, N. (2016). *El Tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra

Burch, N. (2008). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos

Gómez Tarín, F. (2006). *Más allá de las sombras. Lo ausente en el Discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1940)*. Castellón: Universitat Jaume I

Gubern, Román. (2014). *Historia del cine*. Madrid: Anagrama

Reisz, Karel. (1987). *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus

VV.AA. (1998). *Historia general del cine I. Orígenes del cine*. Madrid: Cátedra