

CUERPOS PUZZLE FEMENINOS EN LA DERIVA DEL CINE MUDO FANTÁSTICO SERIAL FEMALE PUZZLE BODIES IN THE DRIFT OF SERIAL FANTASY SILENT FILMS

Resumen

El objeto de estudio principal en esta investigación es el corte del cuerpo femenino en el cine mudo fantástico español, diseñando una metodología de análisis propia, que será llamada el Triple Corte. La evolución de los diferentes cortes que atraviesan los cuerpos se analizarán en la deriva del primer muy escaso fantástico español serial, como las obras de Alberto Marro con *La secta de los misteriosos* de 1916 y la Hispano Films o Magín Murià con *El beso de la muerte* de 1917 y el Barcinógrafo.

Palabras clave

Cine Mudo, Corte, Cuerpo, Fantástico, Femenino.

Sara Calvete-Lorenzo

Universidade de Santiago
de Compostela, España

Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Vigo y la Universidad Pompeu Fabra, Máster en Comunicación e Industrias Creativas por la USC y Máster en Montaje Cinematográfico por la ESCAC. Actualmente, Profesora en la Facultad de Comunicación (USC), contratada predoctoral e IFP por el *Grupo de Estudos Audiovisuais* donde está desarrollando su tesis *O Triplo Corte: como despedazar o corpo na pantalla*. Es parte del Grupo de Innovación Docente COMVIRTINDO y del Centro de Investigación Feminista en Estudios de Género (CIFEX), ambos de la USC.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 16/IV/2023
Fecha de revisión: 07/IX/2023
Fecha de aceptación: 07/IX/2023
Fecha de publicación: 30/X/2023

Abstract

The main object of study in this research is the cut of the female body in the Spanish fantastic silent cinema, by designing its own methodology of analysis, which will be called the Triple Cut. The evolution of the different cuts that cross the bodies will be analysed in the drift of the first very scarce Spanish fantastic serial, such as the works of Alberto Marro with *La secta de los misteriosos* (1916) and Hispano Films or Magín Murià with *El beso de la muerte* (1917) and the Barcinógrafo.

Key words

Body, Cut, Fantastic, Female, Silent Cinema.

ORCID: 0000-0003-2340-9848

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0002>

CUERPOS PUZZLE FEMENINOS EN LA DERIVA DEL CINE MUDO FANTÁSTICO SERIAL

1. INTRODUCCIÓN

Este texto posee un doble objetivo, por una parte, se centra en el estudio e identificación de los diferentes modos de representar y cortar, en las diferentes categorías que se definirán, el cuerpo femenino en el cine mudo español; mediante una metodología de análisis propia, que nunca ha sido aplicada a material audiovisual no sonoro con anterioridad y que, a su vez, pertenece a una investigación de mayor envergadura y actualmente en desarrollo. Es de recibo tener en cuenta que el análisis de la muestra se lleva a cabo a través de dos ejemplos del cine mudo de producción española de principios de siglo e intentando vincularse o, al menos, rozar con la punta de los dedos, el género fantástico o la violencia explícita. Estas películas componen un pequeño panorama antológico del exiguo fantástico español de sus comienzos vinculados al cine mudo, así como de la problemática añadida a la propia conservación de los materiales desde el nacimiento de un nuevo siglo: “una filmografía que hoy, en buena parte, sólo conocemos por referencias, ya que, [...], en un porcentaje muy alto las películas españolas del periodo se han perdido”¹.

El terror y el *fantastique* español más conocido cinematográficamente hablando, salvo algunas excepciones muy concretas, tienen unas características narrativas y estéticas propias y definitorias, del mismo modo que atesora una particular cronología con punto concreto de explosión cuantitativa, evidentemente vinculado a las evolutivas situaciones sociopolíticas del país. Definido como fantaterror, más de la mitad de todos los títulos de este subgénero nacieron entre los años 1968 y 1974². Pero no se deben obviar sus diversos antecedentes, desde el cine mudo hasta las escasas creaciones sonoras previas.

Siguiendo la categorización propuesta por Carlos Aguilar en su capítulo *Fantasía española: Negra sangre caliente*³, la primera etapa de estudio (1897-1960) se basa en la represión del género mismo y sus escasas apariciones, con Edgar Neville como excepción autoral, en contraposición a otras direcciones que usan lo fantástico a modo de sátira; la segunda de ellas es la insinuación (1961-1967), a la que sigue la eclosión a partir de los ya citados finales años sesenta⁴.

En base a estos antecedentes, estas raíces mudas de las que eclosionará el fantástico sonoro, se

sitúa la muestra objeto de análisis. Para ello, se escogen a su vez dos ejemplos de una tendencia bien diferenciada: “[...] seriales catalanes con rasgos truculentos o siniestros, y en imitación de modelos extranjeros [...]”⁵, eligiendo para ello dos prototipos fílmicos de la época con: *La secta de los misteriosos* (Marro 1916)⁶, en representación de la Hispano Films como productora referente, y *El beso de la muerte* (Murià 1917)⁷, con el Barcinógrafo y su actriz fetiche Margarita Xirgu. Esta selección de muestra está a su vez motivada por ser Barcelona un auge en la producción serial de los años diez con influencias extranjeras, especialmente francesas, que provocan un acercamiento al fantástico.

2. METODOLOGÍA

Este escrito no pretende originar divagaciones abstractas, ya que su objeto de estudio es concreto: el análisis de las tipologías de corte que atraviesan el cuerpo femenino en el ejercicio fílmico mudo del fantástico español; de las múltiples maneras de despedazarlo y fragmentarlo. Más cómo racionalizar y simplificar un concepto tan amplio y difuso, a través de la aplicación de la teoría del Triple Corte. La superposición de las diferentes categorías sobre los cuerpos femeninos da lugar a un conjunto de mecanismos que subdividen lo material, lo cárnico, en una suerte de puzzle audiovisual fragmentario e intencional. Fragmentario, ya que sus tres clases operan simultáneamente desde el propio corte para funcionar e, intencional, por causa de la omisión o explicitación del hecho violento sobre el cuerpo por motivos más allá de la pura estética o ritmo de la narrativa audiovisual.

En la cinematografía y su universo propio de constelaciones de imágenes, el cuerpo humano —además de su casi exclusivo papel protagónico—, ha recibido un tratamiento específico y diferente del resto de la realidad filmada. Este juego gestáltico propuesto por Arheim⁸ de la forma-fondo, figura-campo extrapolándolo al

caso fílmico, surge de una manera natural en el origen de la mirada por causa de una visión antropocéntrica. En especial, como consecuencia de la construcción de esta a través del dispositivo mediador de la cámara.

La muestra del universo fílmico mudo a analizar se basará en las diferentes clases del corte de los cuerpos femeninos una intencionalidad concreta, ya que son mirados, por tanto fragmentados, con un tratamiento específico⁹.

Una vez sentada la muestra y objeto de estudio, es necesario ahondar en la organización interna del Triple Corte que se expondrá a continuación.

2.1. Corte de lo real

El primero de los cortes de aplicación a la muestra es el corte de lo real, o de cómo el plano cinematográfico segmenta y modifica la realidad entendida como indivisible. Cualquier imagen es un modelo de realidad construido, que mantiene una relación con su referente, pero que también, interpreta y modeliza un fragmento del mundo perceptivo. Por causa de esta característica del propio medio y dispositivo de captación, relega partes de esta pseudorealidad continua, entendida así desde nuestra propia percepción sensorial, a la espera, es decir, al fuera de campo. Al fin y al cabo, la técnica de la toma es la praxis fílmica llevada a la fragmentación de esta nueva realidad intermediada, construida y vinculada al cuerpo filmado.

En ella, se pueden identificar diversos mecanismos que operan con simultaneidad. En primer lugar, el ya expuesto encuadre y su correspondiente fuera de campo. En segundo caso, el enfoque que opera alterando la nitidez de la imagen y, en tercero, la omisión mediante objetos materiales insertados en el plano, que ocultan en campo lo que no debe ser observado. Finalmente, el código lumínico como elemento del lenguaje fílmico, las sombras que ocultan,

contraluces que añaden dramatismo y violencia, pero también con la reducción del cromatismo tanto en color como en blanco y negro.

2.2. Corte del plano

La segunda categoría de aplicación a la muestra se basa en el análisis de la unidad básica concebida en la realidad filmada: el corte del plano (o entre planos), la ausencia de este, o el fragmentarismo interno y externo de esta entidad mínima de la narrativa audiovisual. Parafraseando a Benjamin, el fragmento es lo máximo de realidad que podemos aprehender¹⁰, pero a su vez, debe ser diferenciado del detalle. Este proporciona información de un todo, de esa realidad continua ya analizada en el punto anterior, en oposición, el fragmento es *per se* de nacimiento convulso, violento, perdiendo su correspondencia con el relato global de la manera en que la fractura abstraída se autoconstruye.

El montaje es diverso, es el siguiente nivel expresivo tras la toma en relación con el corte de los cuerpos. No obstante, la aplicación de sus posibilidades al cine mudo español de la época limita sus posibilidades. Noel Burch¹¹, acuñó el Modo de Representación Primitivo (en adelante MRP) con unas características concretas que se reflejarán en la muestra de análisis, así como el Modo de Representación Institucional (MRI) del que también habrá algunas particularidades en esta época híbrida en lo que se refiere a la narrativa fílmica.

2.3. Corte de la carne

El tercero de los cortes de esta estructura es el corte de la carne, el nivel superior, lo explícito, el cuerpo mutilado violentamente en campo. En un cierto momento histórico, las películas pueden comenzar a representar la violencia de una manera gráfica, evidente, recreando la mirada mediante diferentes mecanismos catárticos. No se aplica en el fantástico mudo español de

principios de siglo, por lo tanto tampoco a este análisis, pero a su vez sirve de contrapunto, ya que a través de los mecanismos de los dos cortes anteriormente citados la violencia explícita es eliminada, omitida visualmente y usurpada a los ojos de la audiencia. Esta deberá esperar casi sesenta años para que el corte palmario exista en nuestra filmografía, entrando en la etapa de insinuación que propone Carlos Aguilar¹².

Superponer la clasificación metodológica expuesta previamente a todo el conjunto del metraje seleccionado es imposible por cuestiones narrativas, temáticas y de extensión del propio texto. Por lo que, en cada una de las dos películas seleccionadas se aislarán las secuencias y ejercicios fílmicos notoriamente interesantes para el análisis en el siguiente punto del texto.

3. CONTEXTO HISTÓRICO Y ANÁLISIS DE LA MUESTRA

En el corte de lo real el encuadre cobra importancia, así como los objetos intermediados y el código lumínico como omisión. Sin embargo, el enfoque y la profundidad de campo no serán parte de este análisis por meras limitaciones técnicas y estilísticas de la época. En lo que se refiere al corte del plano, el montaje fílmico ejerce un encubrimiento o resalte del cuerpo y sus pedazos, con especial atención a las secuencias de contenido violento y siempre con predominio del plano general teatral característico y de la autarquía del cuadro¹³. Como conclusión, a la hora de aplicar la metodología a la muestra se debe tener presente la infranqueable distancia que separa la contemporaneidad de las propias imágenes a revisar¹⁴.

3.1. La Hispano Films

Alberto Marro nació en 1878 en Barcelona, fue director y escritor que participó en múltiples proyectos empresariales antes de crear la

Hispano Films. Como en 1902 con “Macaya y Marro” que, curiosamente, tenía como operador de cámara a Segundo de Chomón y cuyas producciones eran, casi exclusivamente, para la casa francesa *Pathé*¹⁵. Tras la muerte de su socio y la emigración a Francia de su principal operador de cámara, Marro funda otras compañías de producción cinematográfica, hasta que en 1909 nace la Hispano, en sociedad con su anterior camarógrafo, Ricardo Baños.

Alberto Marro y Ricardo Baños supieron adaptarse a los gustos y exigencias del público, con una producción ecléctica que iba desde los documentales y films de actualidad hasta los dramas y comedias, generalmente adaptando obras literarias tanto castellanas como catalanas. En ese punto histórico, Hispano Films se convirtió en una de las productoras de referencia en la España de la época y la única que mantuvo un ritmo de producción continuo desde su fundación hasta 1918¹⁶.

En 1914 los hermanos Baños abandonan la Hispano para crear su propia productora, la Royal Films. Marro se responsabiliza en solitario de la compañía y esta cambia su estrategia de producción a las aventuras episódicas con el fin de fidelizar a la audiencia que acude a ver a un protagonista fijo, con acercamientos al fantástico más bien de carácter folletinesco y serial, con adaptaciones propias de novela decimonónica catalana como *Los Misterios de Barcelona*¹⁷, obra perdida hasta día de hoy.

Estas producciones están relacionadas con otras obras extranjeras, como los seriales norteamericanos y, en mayor medida por cuestión de proximidad geográfica, con las obras francesas del director Louis Feuillade (fig. 1) quien supo reactualizar con gran éxito para el público de principios de siglo la novela policiaca de crimen francés. Sus obras como: *Fantômas. A la sombra de la guillotina*¹⁸ o *Fantômas contra Fantômas*¹⁹, fueron un gran éxito de taquilla en sus respec-

tivos estrenos en España. Ambas cuentan con un ladrón despiadado y cuasi psicopático como protagonista, al estilo de *Judex*²⁰, que nada tenía que ver con el bondadoso y también folletinesco Lupin, de guante blanco y poco sangriento en comparativa. Se encuentran también ecos en estos seriales catalanes de *Les Vampires*²¹, película con paralelismos argumentales y estéticos con *La secta de los misteriosos*.

3.1.1. La secta de los misteriosos, Alberto Marro, 1916

Retomando *La secta de los misteriosos* (Marro, 1916, 67'), un drama por capítulos producido por la Hispano Films. Su historia roza lo fantástico con un tesoro secreto que solo puede ser encontrado uniendo las piezas de dos colgantes separados en el espacio, pero unidos en el tiempo por una vieja historia de amor orientalista. Pretenden hacerse con las piezas de joyería un grupo criminal secreto y organizado llamado la secta de los misteriosos, quienes, tras no conseguir el robo de uno de los colgantes, secuestran a la primogénita de una familia dinerada de Barcelona. Todo ello, seguido de cerca por la policía de la Ciudad Condal.

La relación de esta película con el serial francés es obvia, por los elementos estéticos y narrativos ya citados y, aunque posee una buena planificación de cuadros e iluminación, su argumento puede ser ciertamente predecible y repetitivo²².

La película se creyó destruida y perdida para siempre cuando un incendio arrasó en 1918 las instalaciones de la productora, arruinándola y provocando su quiebra. En *La recuperación de la versión para el mercado alemán de La secta de los misteriosos* (fig. 2) (Alberto Marro, 1917)²³, se narra el proceso la Filmoteca de Catalunya para reconstruir el metraje a través de una copia incompleta que se proyectó en cines de Austria y Alemania en los años veinte, recuperando solo la mitad del metraje. También es reseñable el



Fig. 1. Comparativa estética de los criminales en: Alberto Marro. *La secta de los misteriosos*. Fotograma de la película. Barcelona. 1916 y Louis Feuillade. *Fantômas*. Fotograma de la película. Francia. 1914.

documental producido por la propia Filmoteca *La Secta de los misteriosos*²⁴, explicando el complejo proceso de restauración.

Originalmente, la película estaba dividida en tres episodios: *Los misteriosos*, *La leyenda mora* y *El tesoro de la sultana*. La casa Bioscope poseía una copia para su distribución en Alemania, con

rótulos en el idioma propio del país y, tras ser absorbida por la distribuidora Decla y ante el declive del serial, se remontó el metraje para su exhibición como un único film, añadiendo nuevos rótulos y eliminando partes de la película original, modificando incluso la muerte de personajes principales. Esta última copia del año 1921 fue finalmente almacenada en la Cineteca

31



Fig. 2. Noticia del incendio en la Hispano Films, publicada el 09/06/1918 en *La Vanguardia*, obtenida a través de CARDONAARNAU, Rosa. "La recuperación de la versión para el mercado alemán de la secta de los misteriosos (Alberto Marro, 1917)". *Op. cit.*, pág. 67.



Fig. 3. Diferentes planos generales fijos de corte teatral en donde los personajes entran y salen en campo en: Alberto Marro. *La secta de los misteriosos*. Fotogramas de la película. Barcelona. 1916.

del Friuli y llevó a su actual restauración por parte de la Filmoteca de Catalunya.

Por todo ello, la película que ha llegado a nuestros días es una versión amputada del serial, rodado en los interiores de los estudios de la Hispano y los exteriores en la ciudad de Barcelona. El elenco principal ya había colaborado en obras previas de la productora, en particular la niña Alexia Ventura, figura muy conocida en la actuación de la época. En sus escenas, unidas a las de la Garza, el único personaje femenino protagónico de la banda criminal, se basará el análisis del cuerpo femenino en el film.

Respecto al corte de lo real, casi toda la película está basada en largos planos generales teatrales mantenidos fijos en el metraje, la ya conocida autarquía primitiva, con la excepción de algunos *racords* en el eje en secuencias de importancia que dejan paso a planos medios y, por lo tanto, al MRI²⁵. La teatralidad a través del fuera de campo, en donde los personajes entran y salen estratégicamente del mismo con naturalidad, es constante a lo largo del film. Se han escogido tres instantes con carácter ejemplificativo de estas características propias del MRP: los misteriosos juntándose para una reunión con protagonismo de la Garza, que entra en plano para su posición estratégica protagonista (fig. 3, izquierda). Las odaliscas que bailan al comienzo del relato orientalista amoroso, las cuales entran

y salen del propio plano fijo (fig. 3, centro). Así como los personajes principales del film, con la Condesa de Bellevue y allegados, reuniéndose al fin con su hija, que el Inspector Hernández rescata del rapto de la secta. La alegría por el esperado momento se representa a través de la entrada secuencial de todos ellos en campo (fig. 3, derecha).

Asimismo, se utilizan en la película otros ejemplos del corte de lo real, como la omisión del campo a través de objetos intersticiales sobre el cuerpo. Ejemplo de ello sería el embozamiento de la Garza (fig. 4, izquierda), antes de irrumpir en la casa de la Condesa y, posteriormente, usando su anonimato en la secuencia de la búsqueda de la mitad de la joya y del rapto violento de la pequeña niña (fig. 4, derecha).

Por último, el código lumínico opera como omisión connotada y denotada en la escena. Como las sombras ocultando la cara de la Garza en la trepidante huida final de la policía (fig. 5, izquierda) o, exactamente el mismo mecanismo aplicado sobre la cara de la niña a lo largo de su cautiverio por los Misteriosos (fig. 5, izquierda). Ambas poseen una connotación completamente diferente, ya que, si bien la primera es el anonimato de la delincuente y cierta desesperación por su captura, en el segundo caso, la vulnerabilidad y el peligro se ciernen sobre la pequeña en forma de sombras en su cara.



Fig. 4. La Garza justo antes de tapar su cara, para el robo de la joya de la condesa (izda.) y la Garza encapuchada robando la joya (dcha.). Alberto Marro. *La secta de los misteriosos*. Fotograma de la película. Barcelona. 1916.

Con relación a la segunda categoría propuesta, es decir, el corte del plano, en este film se pueden analizar dos ejemplos de la omisión de la violencia sobre los cuerpos femeninos mediante el montaje del metraje. En primer lugar, en el rapto de Alexia, los planos se cortan de manera intencional para omitir los golpes que la Garza le propina para dejarla inconsciente y proceder a

su secuestro. A través de *jump cuts* en la escena, solo se puede ver a la criminal esperando oculta antes del ataque (fig. 6, izquierda), los resultados de este con la niña ya inconsciente (fig. 6, centro) y, por último, la mujer saliendo de la casa con ella en brazos (fig. 6, derecha). Cabe resaltar, que este tipo de edición no es propia del fragmentarismo característico del MRI²⁶,

33



Fig. 5. Omisión por código lumínico de la cara la Garza en la huida final (izda.) y el mismo efecto sobre la cara de la niña durante su secuestro (dcha.). Alberto Marro. *La secta de los misteriosos*. Fotograma de la película. Barcelona. 1916.



Fig. 6. Omisión de la violencia por montaje: la Garza esperando a que la niña entre al salón (izda.), por corte la niña ya inconsciente (centro) y la Garza huyendo con la secuestrada (dcha.). Alberto Marro. La secta de los misteriosos. Fotograma de la película. Barcelona. 1916.

sino que, manteniendo exactamente el mismo plano y encuadre, solamente se realizan breves saltos temporales.

Se observa un montaje similar con el fin de la omisión de la violencia y del corte sobre la carne en el asesinato de la Sultana Fátima, parte exótica de la película que expone la historia de amor que da lugar al medallón. Azuna la asesina principalmente motivado por celos, después de que ella y el Conde de Bellevue se declaren su amor; sin embargo, el Conde es el general del ejército cristiano que

vence a las tropas de Azuna, quien se venga a través de la mujer, para posteriormente robarle la joya partida en dos trozos que da inicio al argumento de la película. En el montaje el hombre saca el cuchillo agarrando a Fátima por el cuello desde su espalda (fig. 7, izquierda), tras este plano, de nuevo un *jump cut*, donde la sultana yace muerta y el militar le roba el collar (fig. 7, derecha).

Por último, es reseñable respecto al montaje que, si bien el plano general abunda en el metraje, se realizan varios cortes que mantie-



Fig. 7. Omisión de la violencia por montaje: el agresor saca el cuchillo mientras agarra a Fátima (izda.), Fátima ya está muerta y yace tumbada (dcha.). Alberto Marro. La secta de los misteriosos. Fotograma de la película. Barcelona. 1916.

nen el *racord* hacia planos más cortos en las partes de mayor intensidad emocional, con acercamiento afectivo a los personajes principales u objetos de interés. Como el paso de plano general a plano medio con la expresión de desesperación cuando la Garza es atrapada por la policía o cuando la condesa enseña la media joya a la niña, estos mecanismos también se tratarán en el siguiente ejemplo fílmico.

3.2. El Barcinógrafo

El Barcinógrafo fue otra de las productoras que nacieron en la Cataluña de la época, en este caso por un grupo de accionistas, entre los cuales se encontraba Raimon y Lluís Duran-Ventosa, conocido primer secretario de la *Lliga Regionalista*²⁷. El propósito fue en un principio la divulgación cultural a través de la adaptación de obras literarias catalanas, en un comienzo con otros realizadores²⁸ y posteriormente con Magin Murià en sus siguientes producciones, hasta su declive en 1917²⁹ y posterior desaparición.

3.2.1. *El beso de la muerte*, Magin Murià, 1917

A pesar de su título, esta no es la película epistódica con mayor tendencia al fantástico de El Barcinógrafo; esta posición debería cederse a *Vindicator* (Murià 1918), cuyo rodaje duró casi un año por constar de diez episodios y obligó por cuestiones económicas a la disolución de la empresa³⁰, incluso la prensa de época la comparó con la citada *Judex*³¹. Pero este análisis se centra en *El beso de la muerte* (Murià 1917, 66'), ya que sus interpretaciones moralizantes y el uso de la violencia en el metraje serán de gran utilidad, inspirados en los filmes italianos contemporáneos a su época y a melodramas teatrales. Además de su división en cinco partes o episodios que cuasi la convierten en un serial.

La protagonista es interpretada por Margarita Xirgu, actriz colaboradora habitual de Murià y un intento de construcción de *star-system* propio

que no llegó a cuajar³². En palabras de la propia actriz: “ni mi trabajo me satisfizo, ni me satisfacían tampoco los argumentos ni las escenas, ni la presentación, entonces más deficiente que ahora, en fin, lo vàreig [sic] probar, pero no me interesó”³³.

La protagonista, una proto *femme fatale*³⁴ llamada Margarita en un guiño a la actriz, es una dama aristócrata recién entrada en la alta sociedad de la ciudad, donde pronto se apasiona de un galán sin escrúpulos llamado Luis, quien previamente había mantenido una relación sentimental con su madre, la Duquesa de Santauro. Margarita, al descubrirlo y confirmar que Luis hace mofa pública de ello, jura venganza y la lleva a cabo, perdiendo en el camino a su madre y su cordura.

La restauración de la película fue fruto de una iniciativa del Institut Valencià de Cultura y su filмотeca. Existía una copia de proyección previa cuya descomposición había dañado la imagen en algunas partes del film, pero la reparación de la misma no fue especialmente complicada según testimonios de la propia filмотeca recogidos por Bartra y Esteve.

Respecto al corte de lo real, el estilo es muy similar a la película anteriormente analizada, con el fuera de campo, la teatralidad y los largos planos generales fijos de los que los personajes entran y salen estratégicamente, con la cámara contemplando la acción siempre desde el mismo lado³⁵. Un momento significativo y diferencial sería la omisión a través de objeto intersticial cuando la Duquesa de Santauro corre las cortinas para que su hija se cambie de ropa (fig. 8, izquierda). También, la ocultación de la cara de Margarita mediante código lumínico en el momento en que decide emprender su venganza contra Luis, connotando todo el drama que seguirá a su decisión (fig. 8, derecha).

En el corte del plano, el montaje es similar al ejemplo anteriormente analizado, con *racords*



Fig. 8. Omisión del campo por objeto intersticial, corriendo la cortina por parte de la madre (izda.) y ocultación de la cara de Margarita por código lumínico cuando planea su venganza (dcha.). *Magín Murià. El beso de la muerte. Fotograma de la película. España. 1917.*

en el eje en las partes más sugestivas y que precisan de un acercamiento de plano general a plano medio. Como la reacción de la protagonista comenzando a perder la cordura por celos tras descubrir a su madre con Luis, también en la escena en la que la Duquesa muere en un incendio en su vivienda, o bien, en el momento en que Margarita es llevada al sanatorio y se haya en la cama casi catatónica.

Sin embargo, lo más peculiar del montaje de la película llega en su recta final, en la escena del asesinato de Luis. No existe ningún tipo de omisión del hecho violento en este plano secuencia general. Para su venganza, Margarita entra en la habitación donde él espera sentado a una nueva amante y cierra la puerta tras ella (fig. 9, izquierda), ataca a Luis (fig. 9, centro) y le ahoga con sus propias manos hasta la muerte (fig. 9, derecha). Sin cortes, sin permitir desviar la vista u ocultar de ningún modo el asesinato del protagonista masculino. Solamente se da paso a un plano medio para observar el beso final de Margarita al cadáver de su ex amante, con los títulos: “¡Tu vida apostaste por un beso mío! ¡Has ganado! ¡Margarita vengadora del honor de los Santauro, ante todos, te da un beso!”.

Esta secuencia final explícita convierte la película en una *rara avis* de la época respecto al tratamiento de la violencia en la misma ya que la no omisión del hecho violento con los diferentes mecanismos de realidad o plano aquí expuestos, sumando al plano fijo en el que se mantiene el asesinato, aunque sea general y con poco detalle, es infrecuente en el fantástico mudo serial de la época.

4. CONCLUSIONES

El análisis de ambas películas aplicando la metodología del Triple Corte genera por un lado paralelismos característicos del MRP, como pueden ser: los largos planos secuencia teatrales o la elevada importancia del fuera de campo en planos generales de acción. Por otra parte, las limitaciones técnicas del dispositivo de captación provocan la imposibilidad de roturas de foco. Sin embargo, el uso del código lumínico como omisión, en especial las caras de los personajes femeninos en momentos de elevado dramatismo o tensión está muy presente.

El montaje simple, en la década de transición hacia el fragmentarismo del MRI de la muestra



Fig. 9. Secuencia final de la venganza de Margarita en donde cierra la puerta (izda.), ataca a Luis (centro) y le da muerte (dcha.), sin cortes ni omisiones, todo ello en PG. Magín Murià. *El beso de la muerte*. Fotograma de la película. España. 1917.

fílmica, solo permite acercamientos de planos generales a planos medios en puntos de giro conclusivos o en presentaciones de objetos de interés. Cabe resaltar la alta prevalencia de *jump cuts* con el único fin de omitir la violencia sobre los cuerpos en campo.

Por lo tanto, el corte de lo real coexiste desde el nacimiento del propio dispositivo de captación, el

corte y fragmentarismo del plano ya se manifiesta a mediados de la década de los años diez en el mudo fantástico serial catalán y, por último, el corte de la carne no hará aparición hasta bien entrado el sonoro en la cinematografía. Sin embargo, la evidencia que se presenta a lo largo del texto demuestra que la omisión de la acción violenta emerge a través de los dos primeros mecanismos sobre estos cuerpos puzzle multifragmentados.

37

NOTAS

¹REGUILLO, Antonia del Rey. “Los borrosos años diez, crónica de un cine ignorado (1910-1919)”. *Liceus, Biblioteca virtual E-Excelence* (Valencia), (2005), pág. 4. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/32695>. [Fecha de acceso: 20/08/2023].

²AGUILAR, Carlos. “Fantasía española: negra sangre caliente”. En: VV.AA. *Cine fantástico y de terror español 1900-1983*. San Sebastián: Donostia Kultura, 1993, pág. 13.

³AGUILAR, Carlos “Fantasía española...”. Op. cit., págs. 17-37.

⁴Ibidem, págs. 38-47.

⁵Ibid., pág. 17.

⁶MARRO, Alberto (1916). *La secta de los misteriosos* [Película].

⁷MURIÀ, Magín (1917). *El beso de la muerte* [Película].

⁸ARHEIM, Rudolph. *Arte y percepción visual*. Madrid: Editorial Akal, 1990.

⁹La lectura de la imagen corporal a partir de la teoría fílmica feminista es ubicua en todo el texto y perfectamente aplicable al cine mudo. Se cimienta en conceptos extraídos de obras fundamentales como el *male gaze* y las teorías de la mirada dicotómica de MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. En: BRAUDY, Leo y COHEN, Marshall (Eds.). *Film Theory and Criticism: Introductory readings*. Nueva York: Oxford UP, 1999, págs. 833-844; o del capital erótico de ILLOUZ,

Eva y KAPLAN, Dana. *El Capital Sexual en la Modernidad Tardía*. Barcelona: Herder, 2000. Su presencia es vertebral a toda la teoría de los cortes aquí presentada y necesaria para su propia existencia.

¹⁰DUQUE, Ricardo. *Fragmentación, simultaneidad, choque o contraste y modularidad en la videosfera*. (2002). Disponible en: <http://www.jstk.org/txt/videosfera.html>. [Fecha de acceso: 21/08/2023]. Parfraseando a Benjamin a través de ensayos sobre la experiencia estética y la fragmentación de la realidad en la era moderna, en particular en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Taurus: Buenos Aires, 1989, págs. 16-57.

¹¹BURCH, Noël. “¿Un Modo de Representación Primitivo?”. En: VV.AA. *El tragaluz del infinito*. Cátedra: Madrid, 1999, págs. 193-204.

¹²AGUILAR, Carlos “Fantasía española...”. Op. cit., págs. 19-23.

¹³BURCH, Noël. *El tragaluz del...* Op. cit., pág. 194.

¹⁴REGUILLO, Antonia del Rey. “Los borrosos años diez...”. Op. cit., pág. 5.

¹⁵CARDONA ARNAU, Rosa. “La recuperación de la versión para el mercado alemán de la secta de los misteriosos (Alberto Marro, 1917)”. *Secuencias: revista de historia del cine* (Madrid), 26 (2007), pág. 68. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3940>. [Fecha de acceso:21/08/2023].

¹⁶Se puede comprobar esta exhaustiva y sesuda recopilación filmográfica sobre la Hispano Films y su continuidad productiva, en los trabajos de BELLO CUEVAS, José Antonio. *Cine mudo español 1896-1920, ficción, documental y reportaje*. Barcelona: Laertes S.A., 2010, págs. 102-111, 143-144, 149-150, 153-154, 156-157, 161-162, 228-229, 233, 240-241, 246-248, 257-258, 280 y en el artículo “El cine español (1896-1930): origen y evolución de sus géneros y estructuras industriales”. *Filmhistoria Online* (Barcelona), 22 (2012). Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13905>. [Fecha de acceso: 21/08/2023].

¹⁷MARRO, Alberto (1915). *Los Misterios de Barcelona* [Película].

¹⁸FEUILLADE, Louis (1913). *Fantômas. A la sombra de la guillotina* [Película].

¹⁹FEUILLADE, Louis (1914). *Fantômas contra Fantômas* [Película].

²⁰FEUILLADE, Louis (1916). *Judex* [Película].

²¹FEUILLADE, Louis (1915). *Fantômas. Les Vampires* [Película].

²²MINGUET I BATLLORI, Joan. *Paisaje(s) del cine mudo en España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca del Instituto Valenciano de *Cinematografía*, 2008, pág. 51.

²³CARDONA ARNAU, Rosa. “La recuperación de la versión...”. Op. cit.

²⁴FILMOTECA DE CATALUNYA. *La Secta de los misteriosos* [Película]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QDVaCTB9wf8>. [Fecha de acceso: 21/08/2023].

²⁵BURCH, Noël. *El tragaluz del...* Op. cit., pág. 213.

²⁶BURCH, Noël. *El tragaluz del...* Op. cit., pág. 228.

²⁷BARTRA, Eli y ESTEVE, Llorenç. “La I Guerra Mundial y el auge del cine catalán: un estudio de Barcinógrafo y de Magí Murià”. *Filmhistoria online* (Barcelona), 4-2 (1994), pág. 1. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12240>. [Fecha de acceso: 21/08/2023].

²⁸BELLO CUEVAS, Jose Antonio. *Cine mudo español 1896-1920...* Op. cit., pág. 200.

²⁹Ibídem, págs. 205, 209, 213 y 216.

³⁰BELLO CUEVAS, Jose Antonio. "El cine español (1896-1930)...". Op. cit., pág. 216.

³¹BARTRA, Eli y ESTEVE, Llorenç. "La I Guerra Mundial y el auge...". Op. cit., págs. 4-5.

³²MINGUET I BATLLORI, Joan. *Paisaje(s) del cine mudo en España...* Op. cit., pág. 58.

³³BOIX, Josep Arimont. "Entrevista con Margarita Xirgu". *Revista Joventut* (Barcelona), 20 de septiembre (1924), s.p. Extraído de RIUS XIRGU, Xavier. "El teatre d'aficionats i Badalona". Margarita Xirgu. Disponible en: <https://margaritaxirgu.es/vivencia3/119afic/119afic.htm>. [Fecha de acceso: 21/08/2023].

³⁴CANALS BOTINES, Mireia. "Els personatges femenins fatals del cinema espanyol dels orígens". *Quaderns de Cine* (Alicante), 5 (2010), pág. 27. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10045/13956>. [Fecha de acceso: 21/08/2023].

³⁵BURCH, Noël. *El tragaluz del...* Op. cit., pág. 218.