



The Nutty Professor (El profesor chiflado, Jerry Lewis, 1963).

Suscripción a la alerta del programa mensual del cine Doré en:

<http://www.mcu.es/suscripciones/loadAlertForm.do?cache=init&layout=alertasFilmo&area=FILMO>

Ciclos en preparación:

Enero:

Jerry Lewis (y II)

Muestra de Cine Rumano (y II)

Alfred Hitchcock: 9 películas mudas restauradas por el

BFI

Año Dual España-Japón

Gonzalo García-Pelayo

Recuerdo de: Jesús Franco, Alfredo Landa, Bigas Luna,

Sara Montiel...

Rafael Gil (y II)

Goran Paskaljevic

William Wellman

Jirí Menzel

Zhang Yimou

Mikhail Romm

Brian de Palma

Alberto Lattuada

DICIEMBRE 2013

Jerry Lewis

Premios Goya

Llorenç Soler

Centenario de Benjamin Britten



IV Muestra de Cine Rumano



IV Muestra de Cine Palestino (y II)



Georges Méliès



Segundo de Chomón (y II)

Buzón de Sugerencias

Cine para todos



Câinele japonez (*El perro japonés*, Tudor Cristian Jurgiu, 2013).

Agradecimientos Diciembre 2013

Alberto Berzosa, Madrid; British Council (Isabel Serrano, Belén Fortea), Madrid; Classic Films, Barcelona; Institut Français (Nicolas Peyre, Aline Herlaut), Madrid; Instituto Cultural Rumano de Madrid; Llorenç Soler, Barcelona; The Sam Spiegel Film & TV School (Hagit Yogeve), Jerusalem;

Muestra de Cine Palestino: Aqelarre Films (Susana Rizzuti), Ayyam Gallery, Basma Alsharif, HFF Manchen, Ibtisam Mara'anah, Jacqueline Reem Salloum, Mamdooh Afdile, Mec films, Mohanad Yacubi; Najwa Najjar, Parallel 40, Pary el-Qalqili, Rehab Nazzal, Ruth Diskin Films, Sama Alshaibi, Sergi Steegmann, Suha Araj, VDB, VTAPE.

Introducción

Este mes, la Filmoteca le dedica un ciclo al actor, guionista y director, **Jerry Lewis**, a quien no le dedicábamos un ciclo desde 1987, un cómico que en palabras de Godard, "es el único que, en Hollywood, que hace otra cosa, que no entra en las categorías, en las normas, los principios". El ciclo, que continuará en enero, muestra películas dirigidas por él y en otras en las que solamente actúa, especialmente algunas dirigidas por Tashlin, como *Artist and Models* o *Rock-a-Bye, Baby*. Contaremos así con 7 películas en formato DCP, digitalizadas en alta definición 2K distribuidas por Classic Films

Le dedicamos un ciclo antológico a **Llorenç Soler**, uno de los padres del cine militante e independiente español, que lleva más de cinco décadas de actividad. El ciclo, comisariado por Alberto Berzosa, que presentará la primera sesión el día 3, comprende 12 películas divididas temáticamente en cinco sesiones.

Este mes se celebra el **Centenario de Benjamin Britten**, organizado por el British Council, al que se le dedica un ciclo de 6 sesiones. Benjamin Britten ocupa un lugar único dentro del panorama musical del siglo XX y fue probablemente el primer compositor británico en lograr un renombre verdaderamente internacional que entre sus compatriotas llegó al nivel de una auténtica apoteosis. La obra de Britten engloba una variedad de estilos y de registros que rápidamente consiguió llevar la música británica hacia otra era nueva y distinta: la suya. Proyectaremos una representación de una ópera suya, *Peter Grimes and the Alderburgh Beach*, una adaptación de su obra que hizo Derek Jarman, *War Requiem*, un documental sobre su vida, *A Time There Was* (Tony Palmer, 1980), y un programa de cortometrajes de los años 30 para los que Britten compuso la banda sonora.

El día 10 se inaugura la **IV Muestra de Cine Rumano**, una de las cinematografías más vitales de la actualidad. La Muestra contará con 8 películas y en ella se homenajeará al director Stere Gulea, un director clave de la historia del cine rumano, quien estará presente en las proyecciones de *Soy un vejestorio comunista* (2013) y del clásico, *Los Moromete* (1988), como también estará presente su hija, Alexandra Gulea, para presentar su película *Matei, niño minero* (2013).

Continúa la **IV Muestra de Cine Palestino**, con segundos pases de las películas proyectadas en noviembre y la proyección de *When I Saw You* (Annemarie Jacir, 2012).

Especialmente pensadas para el público infantil, y coincidiendo con la exposición que le ha dedicado Caixaforum y que se clausura el 8 de diciembre, hemos incluido tres sesiones de **Georges Méliès**, el gran mago del cine, los días 20 y 21. Estas sesiones estarán narradas (según textos de Georges Méliès) por Marie-Hélène Leherissey-Méliès, bisnieta de Georges Méliès y acompañado al piano por Lawrence Leherissey-Méliès, tataranieta, que ya estuvieron con nosotros en 1997 y en 2007. También proyectaremos *La invención de Hugo*, el extraordinario homenaje que le brindó Martin Scorsese en 2011.

Continuamos con el ciclo de **Segundo de Chomón** proyectando algunas de las películas en las que él participó como técnico de efectos especiales y director de fotografía, entre ellas, algunas que hizo que Turín para la Itala Films y que se proyectan por primera vez en el Cine Doré. También se proyecta *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1927) en la que Chomón realizó una larga secuencia onírica.

Este mes volvemos a incluir a algunas películas incluidas en el **Buzón de Sugerencias**, como *Kiss Me, Stupid* (Billy Wilder, 1964), *Casanova* (Federico Fellini, 1976), *The Quiet Man* (John Ford, 1952) o *Avanti!*, (Billy Wilder, 1972), entre otras.

Finalizamos con la proyección de las películas candidatas a los **Premios Goya** con 26 proyecciones. El día 1 se proyectará *Emmanuelle*, como **Recuerdo de Sylvia Kristel**, fallecida en 2012. El 18 se presentará el libro *Las adaptaciones subliminales. Tres obras maestras de Alfred Hitchcock*, de Carolina Sanabria, con la proyección de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), y el día 19, el libro *Cine y Jazz*, de Carlos Aguilar, con la proyección de *Alrededor de medianoche* (Bertrand Tavernier, 1986). El día 21 nos unimos a la celebración de **El día más corto**, con un maratón de cortometrajes españoles en 35mm, subvencionados por el ICAA, realizados entre 2008 y 2012.

Jerry Lewis

La contradicción Lewis

[...] En ciertos aspectos, la crítica de autor ha distorsionado y confundido, más que aclarado, los logros de Lewis, destacando exageradamente a Frank Tashlin, una figura importante e incomprensida

por derecho propio (aunque más vinculado a la sátira social y cultural que a la forma de introspección de Lewis, más inestable metafísicamente), simplificando excesivamente la compleja colaboración de Lewis con Tashlin en películas como *Rock-a-Bye-Baby* (1958) y *Cinderella* y, sobre todo, poniendo la dirección por encima de la actuación y la escritura, que están siempre en el centro del arte de Lewis. (Por eso no puedo considerar *One More Time*, de 1970, que Lewis no escribió ni promovió, como una película de "Jerry Lewis" en la misma medida que *A Woman of Paris* y *A Countess from Hong Kong* son películas de Charlie Chaplin). La unidad que en general tienen las películas de Lewis como intérprete, independientemente de quién las dirigiera -de modo que, por ejemplo, algunos de los rasgos de Irma y Jane en las dos películas sobre *My Friend Irma* (1949-50) se repiten en los personajes en *Artists and Models* (1955)- indica ya algunos de los inconvenientes de considerar a Lewis simplemente como un director. Incluso su trabajo como director en solitario, en el que privilegia la puesta en escena sobre el *découpage*, no hace plena justicia al alcance de su labor como cineasta. (Una de las historias favoritas de Lewis, describe la diferencia crucial conseguida cortando sólo dos fotogramas de una toma de *The Bellboy* para hacer funcionar un gag, gag que pondría nuevamente en escena 21 años más tarde en *Hardly Working*). El deseo de Lewis de resucitar al héroe que da título a *The Nutty Professor* tanto en *The Family Jewels* (1965) como en *The Big Mouth* (1967) claramente va más allá de cualquier función narrativa o estilística que pudieran tener en un universo ya de por sí absurdo y profundamente desarticulado tanto metafísica como moralmente. En términos existenciales, actuar supone en el mejor de los casos forjar en un vacío nihilista un significado temporal que pronto será suplantado por otros significados temporales.

Podría decirse que todos los cómicos abordan formas distintas de ansiedad. La ansiedad de clase de Woody Allen debe yuxtaponerse a la relativa aceptación de que los héroes de Lewis son o de clase trabajadora o nuevos ricos y que su inadaptación social es sólo casualmente una cuestión de incumplimiento de las normas por las que se rige la clase media. Ello indica, en el caso de Lewis, una forma de orgullo y de libertad que se remonta a su formación durante la Depresión, en contraste con la de Allen nueve años más tarde, en la que subir de clase social -representada en su caso por el traslado de Brooklyn a Manhattan- se convierte en una aspiración fundamental. Lewis, en cambio, ha seguido siendo con orgullo un hombre de Nueva Jersey, igual que Frank Sinatra durante toda su carrera. No es de extrañar, entonces, que en *The Caddy* (1953) la carrera como golfistas de los personajes de clase trabajadora que interpretan Martin y Lewis, contada en flashback antes de que se conviertan en personalidades adineradas del mundo del espectáculo como en la vida real, la mayoría de la tensión cómica derive de sus embarazosos enredos con la gente del country-club, culminando literalmente en una guerra de clases durante un torneo crucial.

Volviendo al estereotipo étnico, tanto Lewis como Allen proyectan la personalidad del judío "avasallador" (esto es, agresivo), pero de manera distinta, modificada en el caso de Lewis por una cierta mansedumbre que se apodera de su personaje una vez que el pathos se convierte en parte importante de su imagen. (lo que ocurre ya en *That's My Boy* en 1951). Antes, en las dos primeras apariciones en el cine de Lewis -en *My Friend Irma* (1949) y *My Friend Irma Goes West* (1950), en las que ni él ni Dean Martin encabezaron el reparto- su personaje difiere notablemente en algunos aspectos del que desarrollaría más adelante.

[...] En *The Stooge* (1953), ambientada en 1930, Lewis interpreta a Ted Rogers, un desafortunado y despistado vendedor de música (la profesión que un día tuvo el padre de Lewis) a quien el cantante Bill Miller contrata a instancias de su manager para revitalizar la actuación poco exitosa en solitario de Miller, utilizando a Rogers para que interrumpa la interpretación del cantante desde un palco. Según el plan trazado, estas interrupciones serían espontáneas e inocentes y Rogers ni siquiera se opone a que Miller no acredite su participación cuando el número resulta un rotundo éxito. Sin embargo, una noche, cuando Miller está demasiado borracho para salir a escena y Rogers tiene que sustituirlo solo, éste procede a imitar a Maurice Chevalier cantando Louise.

Considerando al personaje, esta actuación no tiene ningún sentido; ni siquiera resulta muy creíble que Rogers sepa quién es Chevalier ni, mucho menos, que sea capaz de interpretar una imitación cuidadosamente ensayada y meticulosa de su estilo de cantar y sus gestos sin ninguna preparación. Pero se comprende perfectamente que Lewis considere *The Stooge* su mejor trabajo con Martin "porque tras-

ladó con acierto a la pantalla a dos intérpretes de club nocturno. Es la que capta mejor lo que Dean y yo éramos como equipo". Y epitomiza hasta qué punto el que el personaje de Lewis se basa en una contradicción tan profunda como la fusión de los dos clowns antitéticos del personaje de Chaplin tal y como lo describe Welles; o, como la Lorelei Lee de Marilyn Monroe en *Gentlemen Prefer Blondes*, es a la vez un rubia muy tonta y una genial intrigante. Las superestrellas nacen para encarnar esta contradicción sin que el público se dé cuenta. Porque el personaje de Lewis es al mismo tiempo impotente y omnipotente, desmañado y elegante, despistado y complejo, elegante (incluso cuando es un inadaptado) y desaliñado, y estas contradicciones abarcan también necesariamente otras contradicciones. Es difícil conciliar la desorbitada megalomanía del hombre que usó dos platos para el decorado de la muy lujosa residencia en *The Ladies Man* (1961) y luego lo llenó de jóvenes y atractivas actrices, con el idiota balbuceante y el pánico sexual del personaje de Lewis dentro de ese espacio (se divide literalmente en cuatro versiones de sí mismo cuando ve por primera vez a todas esas mujeres y huye de ellas), pero las constantes discrepancias de este tipo son fundamentales para el arte de Lewis y la lógica soñada de sus invenciones. (Conviene añadir que la principal contribución de Lewis como pionero técnico -la invención del video-assist en su primer largometraje como director, *The Bellboy*- obedeció concretamente al deseo de actuar y dirigir al mismo tiempo). Incluso en *Visit to a Small Planet*, el malhadado personaje extraterrestre de Lewis, que tiene poderes telepáticos y telequinéticos, no amenaza sustancialmente la naturaleza de su personaje. El hecho de que en algunas de las primeras grabaciones que se conservan de sus actuaciones con Martin, Lewis se retuerza como una marioneta espástica y dirija orquestas con toda seguridad es apenas una primera muestra de la dualidad que encarna, igualmente presente en sus pantomimas con música (la primera forma de sus actuaciones en directo). Sin embargo, la red de seguridad ideológica de la que provee a casi todos sus personajes de ficción es el anhelo perpetuo de amoldarse al status quo sin cuestionar ninguno de sus principios básicos. Así, Fella en *Cinderfella* y Julius Kelp en *The Nutty Professor* están aparentemente satisfechos de ser unos miserables fracasados como "gente". Como el Casio de Shakespeare, todos estos personajes parecen llegar a la conclusión de que "La culpa, querido Bruto, no está en las estrellas, sino en nuestros vicios".

En algunas películas, el personaje de Lewis no es simplemente contradictorio sino infinitamente maleable, hasta la incoherencia. En *You're Never Too Young*, Wilbur Hoolick recorre la gama de inepto ayudante de barbero, pasando por dos falsos franceses (uno de ellos anciano), un niño de 11 años alternativamente malcriado y simpático a un intrigante competidor por el afecto de la heroína, que conspira para que a Bob Miles (Martin) le envíen al extranjero con el ejército imitando a la perfección por teléfono la voz de la hija de su jefe; también oscila a ratos entre la valentía y el terror y lleva a cabo una prolongada imitación de Humphrey Bogart en una escena.

Al menos teóricamente, uno puede subdividir no sólo a Lewis sino a la mayoría de sus películas como escritor-director-intérprete en dos pares de pautas, que podemos ejemplificar en sus obras maestras *The Ladies Man* y *The Nutty Professor*: (a) una colección de gags aislados en contraste con una línea narrativa con principio, desarrollo y final, y (b) una forma libre de fantasía conceptual en contraste con una ficción anclada en alguna forma de comentario social. Pero, en la práctica, las películas raras veces optan por uno u otro patrón. Incluso las películas menos lineales (que van desde *The Bellboy* a la aún más discontinua *Cracking Up*) en las que la continuidad narrativa es muy superficial, constan de tramas y/o resoluciones narrativas, e incluso algunas con historias más desarrolladas, como *Three on a Couch*, tienen interludios no lineales (por ejemplo, el notable y peculiar "baile lento" con Janet Leigh) y brillantes esquemas de colores expresionistas. (En esta última, Lewis, por una vez, interpreta a un adulto "equilibrado", pero los tres hombres por los que decide pasarse su personaje están incluso más desequilibrados que sus inadaptados habituales, mientras que el marco relativamente "realista" se hace saltar por los aires de tanto en tanto mediante gags de fantasía que parecen pertenecer a otra película). *The Ladies Man* es, sobre todo, una colección de fantasías en las que cualquier cosa puede suceder, pero cuando un equipo de televisión aparece en la residencia para rodar un programa en directo (una parodia de *Person to Person*, de Edward R. Murrow), los detalles se vuelven relativamente realistas, como muchos de los detalles de la producción cinematográfica de *The Errand Boy*. Es más, los comentarios sociales a menudo se tornan fantasías subjetivas abstractas -una habitación prohibida en *The Ladies Man* se transforma en un dormitorio totalmente blanco y luego en un espacio al aire

libre en el que Lewis baila con una mujer depredadora vestida de negro a los sonos de la orquesta de Harry James; una mascota que ruge fuera de campo es primero un perro salchicha y luego un león de verdad- de modo que las distinciones habituales entre visión externa e interna se diluyen sistemáticamente.

Los dos primeros largometrajes de Lewis, *The Bellboy* y *The Ladies Man*, están ambientados en hoteles muy distintos -el Fontainebleau de Miami, en el que se rodó, y una improbable residencia para señoritas, construida en los platós de la Paramount- y son fantasías mayoritariamente no lineales en las que, hablando en términos muy generales, cada habitación aporta una célula o secuencia aislada, y la tercera, *The Errand Boy*, amplía este concepto global a un estudio de cine, en el que los platós y los exteriores parecen intercambiables. En un momento de *The Bellboy*, Lewis aparece representándose a sí mismo entrando en el Fontainebleau, rodeado de un séquito ridículamente numeroso, y una secuencia de *The Ladies Man*, situada también en un espacio público abierto, se inspira en que Lewis sabía que George Raft había sido bailarín en sus inicios y presenta a este actor, interpretándose a sí mismo (aunque el personaje de ficción de Lewis se niega a creer que Raft es Raft o que tuviera un pasado como bailarín).

Dada la biografía de Lewis, no sorprende que la mayoría de sus comentarios sociales estén relacionados, directa o indirectamente, con el mundo del espectáculo y/o el autoescrutinio, y una buena parte de ellos consisten en destrozarse las ilusiones que las películas, sus historias y personajes han creado trabajosamente. Combinando el culmen del artificio con la nobleza del documental, como dijo Godard, la cara de Lewis, como su cine, es una calculada y a la vez espontánea contradicción en sus términos. No es, pues, de extrañar que la corriente principal de la crítica contemporánea encuentre las comedias y los dramas de Woody Allen, basados más en la palabra y más racionales, mucho más cómodos y digeribles, especialmente si se comparan con el *slapstick* interpretativo de Lewis, en el que el universo carece siempre y en lo más profundo de propósito o de significado.

Jonathan Ronsebaum. "La contradicción Lewis." Introducción a la retrospectiva Jerry Lewis. *Catálogo de la Viennale*, 2013.

Llorenç Soler

A lo largo de más de cuarenta años como cineasta, Llorenç Soler (Valencia, 1936) ha dedicado la mayor parte de su carrera a la realización de documentales y a la reflexión sobre las distintas formas de expresión de este género, lo que ha dado como resultado un extenso repertorio en el que lo documental se enriquece con distintos recursos encontrados por el camino, como la no-ficción, el ensayo o el diario filmico. A pesar de la variedad de estilos y formatos que el director ha trabajado desde sus inicios allá en los años sesenta, y de la magnitud de una obra que ronda los setenta títulos, pueden encontrarse en su filmografía algunas líneas transversales que la organizan y que, por tanto, ayudan a comprender su trabajo de una manera global. Entre estas constantes, cabe destacar la militancia, es decir, el posicionamiento político del lado de los marginados y los más desfavorecidos, como una de las líneas más consistentes y vertebradoras de su discurso cinematográfico. Además, esta característica hace de la producción pasada y presente de Soler una herramienta fundamental para pensar los problemas de la actualidad, ante la crisis económica, política y social en que nos encontramos varados. No debe extrañar, por tanto, que Filmoteca Española incluya ahora en su programación una muestra con la que repasa la trayectoria documental del autor valenciano teniendo como eje principal su constante mirada comprometida.

Durante los cuarenta y ocho años que han transcurrido desde que realizara su primera obra, *Pirineos de Lérida* (1965), hasta el momento en que se celebra esta retrospectiva, Llorenç Soler se ha mantenido siempre fiel a sus principios éticos y convicciones cinematográficas. Esta actitud queda patente en sus películas a través de una visión diferente, alternativa, de la realidad social que le ha tocado vivir, lo que le convierte en un lúcido espectador capaz de implicarse en las luchas sociales, aportar perspectivas novedosas desde las que poder construir incisivas críticas políticas, y vislumbrar caminos, modelos y soluciones nuevas para problemas que vienen de lejos.

La posición de cronista alternativo de Soler está fundamentada principalmente en la asunción voluntaria del calificativo de "marginal". Habitualmente desde lo que socialmente es denominado como "normativo", lo marginal es entendido como "un otro", algo extraño

que por una razón u otra queda excluido del territorio de lo aceptable. Sin embargo, este autor se muestra plenamente consciente del carácter tendencioso de esta división, que viene marcada ya de antemano por quienes detentan el poder, y por ello se apropia en sus obras de la noción de marginalidad para re-elaborarla y dotar a "lo marginal" de un sentido noble que sirve para ensalzar lo que antes era discriminado.

Es esta virtud la que durante toda su obra le ha permitido mantenerse al lado de los grupos sociales perseguidos, marginados y discriminados, desde sus inicios como cineasta militante antifranquista y antiautoritario al estilo de Mayo del 68, pasando por la denuncia de las condiciones de vida de los inmigrantes, los gitanos, los presos, los alcohólicos o los homosexuales, hasta llegar en la actualidad a elaborar una reflexión sobre la realidad española e internacional, que está conectada siempre con el devenir de la historia occidental de las últimas cinco décadas.

La muestra que se podrá ver durante el mes de diciembre en el Cine Doré quiere señalar el compromiso y la acción cinematográfica asumidos por Llorenç Soler durante este periodo, y lo hace mediante el planteamiento de cuatro programas (uno de ellos, el más largo, dividido en dos sesiones) que agrupan un total de doce películas de corto y medimetro. Más allá del orden cronológico, los diferentes bloques pretenden organizar la filmografía de este autor de una manera transversal, donde las películas antiguas coexisten con las más recientes vinculando temas recurrentes de su carrera y demostrando así la persistencia de los ideales e impulsos creativos de este director a lo largo de los años.

Alberto Berzosa, comisario de la muestra

Georges Méliès

Como Louis Lumière sólo se servía de la cámara para mirar, y no para expresarse, la personalidad de Georges Méliès dominó rápidamente el cine.

Bajo su impulso surgieron por el mundo entero cuentos de hadas y películas de trucaje. En rollos de 20 a 40 metros, que después fueron de 60, de 80, de 120, de 250, de 300, exploró, entre 1896 y 1902, todas las posibilidades mágicas del tomavistas. En sus películas los torsos se separan del resto del cuerpo, las cabezas se hinchan, estallan, los huevos engendran mariposas doradas, los bosques se apartan, los esqueletos bailan y la luna escupe a la cara del astrónomo los huesos de la gente que ha devorado.

Sería inútil querer detallar la historia de esos años en los que Méliès renueva sin cesar sus juegos de manos. Méliès encontró en el cine el medio de liberar su imaginación de los límites y las imperfecciones de la puesta en escena teatral. Fue el primer poeta de la pantalla, el primero en expresarse enteramente.

Méliès ya no era un jovencuelo cuando aparece el cine. Eso da idea de hasta qué punto le faltaba el cine para revelarse ante nosotros. Se le ha llamado el Julio Verne del cine por sus películas *Le Voyage dans la lune*, *La Conquête du Pôle*, *Le Voyage à travers de l'impossible*. Se le ha llamado el Perrault del cine por *Royaume des fées*, por *Jacques le Ramoneur*, por *Le Palais des mille et une nuits*. Se le ha considerado el primer director de los Film d'Art por *La Damnation du Docteur Faust* y *Robert le Diable*.

Rodó una película realista y dramática (*Les Incendiaires*), noticieros reconstruidos (*L'Affaire Dreyfus*), cintas cómicas (*Le Voyage de la famille Bourrichon*), y películas inusitadas que llevan los títulos de *L'Homme à la tête en caoutchouc*, *Le Mélomane*, *L'Illusionniste*. Hasta ese punto fue su arte variado.

Como Méliès, tras inventar su propia cámara, tuvo su estudio, su sala de proyección y creó su productora, fue el primero de los grandes productores. Se ha querido ver en él al inventor del espectáculo cinematográfico. ¿Por qué no dar al César lo que es del César, y recordar que, si bien otros explotaron como Méliès el espectáculo cinematográfico, él fue el primer genio creador que se expresó mediante el cine y de manera total, pues fue autor, intérprete, operador, montador, decorador y director? Al contrario de Louis Lumière, Georges Méliès nunca dirigió su objetivo hacia el mundo exterior y le obligó a captar las imágenes de su propio universo. Sus películas, completamente realizadas en estudio, son el fruto de una voluntad de no dejar nada al azar, de dominarlo todo, de plegar todo a las leyes de la composición.

Se puede decir, pues, que si Lumière fue el primer cineasta, Georges Méliès fue el primer autor de películas.

Henri Langlois, "Soixante ans d'art cinématographique", 1955.