

COLONIALISMO Y PODER EN *LE VOYAGE DANS LA LUNE* (VIAJE A LA LUNA, 1902) DE GEORGES MÉLIÈS

COLONIALISM AND POWER IN *LE VOYAGE DANS LA LUNE* (A TRIP TO THE MOON) BY GEORGES MÉLIÈS (1902)

Xavier Puig Peñalosa
Universidad del País Vasco/EHU
Donostia/San Sebastián (España)
xavier.puig@ehu.es

Recepción: 22/02/2017 - Aceptación: 10/04/2017 - Publicado: 05/05/2017

Resumen

Dos son los niveles de análisis que se pretenden abordar en este artículo. El primero viene referido al lenguaje empleado en la propia construcción fílmica de *Le voyage dans la Lune* (Viaje a la Luna, 1902) de Georges Méliès y que, como se analizará, no corresponde al propiamente cinematográfico, ya que no existe en ese momento una poética cinematográfica al uso, sino que es producto de diversos “préstamos” lingüístico-culturales — diacrónicos o sincrónicos — a su propia construcción como imagen. El segundo nivel de análisis es el correspondiente a las diversas concepciones ideológicas, morales, políticas y de género que, explícita o implícitamente, muestran o subyacen en la propia enunciación de las imágenes que constituyen a esta obra del denominado pre-cine.

Palabras clave: estética, imagen en movimiento, colonialismo, poder, género.

Abstract

There are two levels of analysis that are intended to be addressed in this paper. The first one refers to the language used in the filmic construction of Georges Méliès's *Le Voyage dans la Lune* (A Trip to the Moon, 1902) and which, as will be analyzed, does not correspond to the properly cinematographic language, since it does not exist at that moment a cinematic poetics, but rather it is a product of various linguistic and cultural “loans” - diachronic or synchronic - to its own construction as image. The second level of analysis is that corresponding to the diverse ideological, moral, political and gender conceptions that, explicitly or implicitly, show or underlie the very enunciación of the images that constitute this work of the so-called pre-cinema.

Keywords: aesthetics, moving image, colonialism, power, gender.

Introducción

Por un lado, toda imagen es producto de su propia historicidad, es decir, de su contexto de producción-enunciación; ello supone conocer y entender sus usos de creación y recepción en su momento histórico, es decir, su específica y concreta función representativa en esa sociedad o cultura. Al mismo tiempo, esa imagen halla su articulación mediante un determinado y específico lenguaje según su adscripción a una u otra disciplina, sea esta artística o meramente funcional.

Por ello, y para que pueda calificarse de cinematográfica a una obra, esta debe estar construida mediante el lenguaje específico inherente a esa disciplina, a saber, tipos de planos y sus correspondientes encuadres, planificación de las escenas y las secuencias, montaje, uso de la iluminación y el sonido/música, establecimiento y articulación de una diégesis narrativa, etc., ya que precisamente es el determinado uso de ese lenguaje el que dota de sentido a la obra para el espectador.

En el caso de *Le voyage dans la Lune* (Viaje a la Luna, 1902)¹, al no existir lo que contemporáneamente se entiende por lenguaje cinematográfico, Méliès recurre, además de a determinados trucos ópticos, a “préstamos” de otras disciplinas artísticas (teatro, pintura, literatura) o de la propia cultura popular (tarjetas postales, circo, music-hall) para su realización, como a continuación se desarrollará.

Si desde un punto de vista histórico puede afirmarse que, en mayor o menor medida, toda imagen vehicula y/o representa determinadas creencias y valores que obran como paradigmas de sentido, fundamentando y legitimando las cosmovisiones de que se nutren los imaginarios sociales, en el presente caso Méliès es deudor de la “idea de progreso” dominante en su época (superioridad cultural, técnica y científica de Occidente con relación a otras culturas) y, por tanto, justificadora del colonialismo europeo en África y Asia. E igualmente patente resulta la arraigada y general concepción de subalternidad de la mujer en la sociedad de la época, mediante los diversos roles (secretaria, sirvienta, objeto erótico o sexual, comparsa) que esta desarrolla a lo largo de la obra. Asimismo, con este texto se pretende aportar un análisis histórico-cultural que, partiendo de una metodología analítica fundamentada en diversas conceptualizaciones categoriales vinculadas principalmente a la estética y a la semiótica, pueda aportar una mayor comprensión a los supuestos que se muestran o subyacen en *Viaje a la Luna*.

Aproximación conceptual a la imagen en movimiento

Varias son las denominaciones con que se designa al tipo de imágenes anteriores al “nacimiento del relato cinematográfico” (D.W. Griffith)²: “pre-cine”, “imagen en movimiento”, “cine primitivo”, etc.; es decir, se pretende significar con ello que no existe una conciencia y, por tanto, un lenguaje de lo que contemporáneamente se entiende como cinematografía. La producción de esas imágenes está determinada por su mera función de (nuevo) espectáculo con fines exclusivamente de explotación comercial. Y prueba de esto último es que los lugares de exhibición de estas son aquellos vinculados con el entretenimiento popular (barracas de feria, teatros de variedades, etc.) y, generalmente, como complemento de otras funciones o espectáculos para este tipo de público (carpas exhibiendo “fenómenos de la naturaleza” — animales con dos cabezas, mujer barbuda —, números de ilusionismo, music-hall, vodevil, etc.).

Dos son las tendencias que se establecen desde la misma aparición de dichas imágenes en la última década del siglo XIX: la realista-documentalista de los hermanos Lumière, encaminada a mostrar “escenas” de la vida real³, y la —digamos— fantástica de Georges Méliès, también denominada como

¹ En los links que a continuación se especifican, puede visionarse esta cinta en la versión original coloreada: <https://www.dailymotion.com/video/x33gij6> - <https://www.youtube.com/watch?v=Vh5ZQCY0fcA>

² Tomo prestado el título del trabajo de Gian Piero Brunetta, *Nacimiento del relato cinematográfico* (Griffith, 1908-1912), Signo e Imagen, Cátedra, Madrid, 1987.

³ A este respecto, cabría comentar que esta tendencia resulta de la actualización del viejo concepto de mimesis (= imitación de la realidad) pero ahora con la incorporación del tiempo, cuestión esta que por primera vez halla su captura “real” en la propia cultura occidental. Así, surgía un nuevo modo de representación que —supuestamente— no implicaba ninguna interferencia por parte del sujeto en la realidad y, por tanto, podía dar cuenta, sentido y razón de esta “objetivamente”.

“cine de atracciones”. En esta última, primaba exclusivamente la voluntad de sorprender con todo tipo de trucos ópticos a partir de sobreimpresiones, yuxtaposición de planos, transparencias, stop-motion, o sustituciones por parada, etc.; o mediante la utilización de los diversos efectos obtenidos a partir de la tramoya teatral (telones, poleas, trampillas, iluminación, fuego o magnesio, etc.). Aquí, lo inesperado, entendido como “factor sorpresa” que causara un shock en los espectadores, era el auténtico leitmotiv en cada uno de esos breves sketches que componían cada cinta, no la lógica de la causa-efecto ligada a lo narrativo.

A lo antedicho cabe añadir que la filmación en ambas tendencias se realizaba siempre mediante la “convención de la caja escénica”, es decir, como si se asistiese a una función teatral, ubicado el espectador en el patio de butacas, pero de pie desde una distancia intermedia y frontal al escenario, y entrando, evolucionando y saliendo los actores por ambos extremos del mismo (en el caso de la segunda tendencia, o “de atracciones”).

Es por lo hasta aquí expuesto que no puede hablarse de cinematografía en el caso de estas imágenes en movimiento y, por lo tanto, no pueden adscribirse a una “historia del cine” como si fuesen parte de una diacronía conceptual unitaria, aunque segmentada en el tiempo, es decir, como evolución de un primitivo lenguaje inicial a una ulterior elaboración lingüística y estética, pues, como señalaba en el apartado introductorio, estamos ante historicidades distintas, y, por tanto, ante distintas imágenes. Así, no pueden entenderse aquellas primeras imágenes desde conceptualizaciones o metodologías analíticas ad hoc, es decir, proyectando categorías contemporáneas, sino desde sus propios parámetros histórico-culturales de producción y recepción, tal y como intentaré mostrar a continuación para *Viaje a la Luna*.

Apuntes contextuales de Le voyage dans la Lune (Viaje a la Luna, 1902)

Méliès⁵ realizaba sus filmaciones en un gran estudio sito en las afueras de París, en Montreuil-sous-Bois (ver imágenes 1, 2 y 3)⁶, el cual era como un gran invernadero —paredes y techo de cristal— que le permitía aprovechar la luz diurna. En este lugar se encargaba él mismo de todo el proceso de gestación y realización de sus cintas: desde la concepción del guion y la dirección, pasando por la construcción de los decorados y la creación de los diversos trucos empleados, hasta la propia producción; esto, además de participar en numerosas ocasiones como actor y de realizar el montaje de la cinta y su distribución, asistido siempre por su hermano Gastón y algunos empleados. En el caso de *Viaje a la Luna*, supuso la elevadísima cantidad para su época de 10 000 francos, pues, además de los costosísimos decorados



Imagen 1 y 2: dos fotografías correspondientes al estudio de Méliès en Montreuil-sous-Bois (París).

⁴ Incluso el término “cine primitivo” resultaría inapropiado para este tipo de imágenes.

⁵ La bibliografía sobre Georges Méliès es ingente; para las cuestiones de tipo histórico, una buena síntesis es la de Rosa Delgado Leyva, *La pantalla futurista. Del Viaje a la Luna de Georges Méliès a El Hotel eléctrico de Segundo de Chomón*, Signo e Imagen, Ediciones Cátedra, Madrid, 2012, pp. 19-62. También puede consultarse la web oficial sobre Méliès (en francés) con numerosos links: <http://www.melies.eu/>.

⁶ En <http://lasociedadpoetica.blogspot.com/2014/06/un-viaje-a-la-luna-de-georges-melies.html>.

implementados y, particularmente, de los disfraces de los selenitas, así como de otros gastos (pago a actores, material de rodaje, etc.), la cinta tenía la inusitada duración para su época de quince minutos.

Originalmente, todo el metraje del “Viaje a la Luna” estaba coloreado a mano —fotograma a fotograma— en el taller de Elisabeth Thuillier en París, donde se coloreaban en una producción en cadena (200 mujeres empleadas) muchísimas de las cintas que se filmaban en aquella época (ver imagen 4).

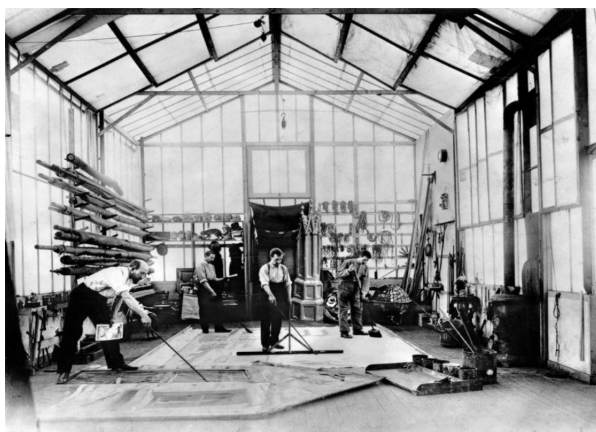


Imagen 3 (arriba e izquierda): el propio Méliès —en el extremo izquierdo— coloreando un decorado en su estudio.



Imagen 4 (arriba y derecha): taller de coloreado a mano de Elisabeth Thuillier (París)⁷.

No obstante, hasta 1993, en que casualmente se descubrió en la Filmoteca de Catalunya (Barcelona, España) una copia en color, no se disponía de ninguna con cromática. Tras un arduo y largo trabajo de restauración en Francia dado el crítico estado de conservación de la cinta, por fin se pudo exhibir en 2010 tal y como se estrenó en su día, y con música electrónica del dúo francés AIR.

Resulta ilustrativo que en el cartel anunciador de este “cine de atracciones” figurase la siguiente leyenda: “Pieza de gran espectáculo en 30 cuadros”, donde cuadros (tableaux en el original francés) se refiere a sketches, es decir, unidades singulares en las que evolucionan los personajes actantes y que corresponden a una misma unidad espacial. No obstante, conviene matizar que el conjunto sí pretende mostrar un relato más o menos estructurado y que avanza en el tiempo, pues su procedencia principalmente literaria así lo demandaba. Esta es doble y consiste en la libre adaptación de la —en la época— célebre novela de Julio Verne, *De la Tierra a la Luna* (1865), y de la novela de G. H. Wells, *Los primeros hombres en la Luna* (1901). De la primera toma el episodio del cañón propulsor de la cápsula espacial con forma de obús, y de la segunda la expedición de los científicos en la Luna y sus correspondientes avatares. También cabría añadir en el tono más o menos jocoso adoptado por Méliès en la cinta, la influencia de la opereta bufa de Jacques Offenbach, titulada *Le voyage dans la Lune*, muy conocida desde el último tercio del siglo XIX y representada en el Théâtre du Châtelet en París (bailarinas de ese teatro participan en esta cinta representando a las estrellas del firmamento).

Análisis estético y cultural de Le voyage dans la Lune (Viaje a la Luna, 1902)

Si por los motivos ya aludidos en líneas anteriores no existe ni hay conciencia de un lenguaje cinematográfico en el momento de la filmación de esta cinta, sino solo “imágenes en movimiento”, Méliès recurrirá a diversos “prestamos” de variado carácter para poder realizar su obra. Por ejemplo, y argumentalmente, el doble origen literario de *Viaje a la Luna* ya indica esa necesidad. Y en este mismo sentido resulta mucho más patente la propia —diríamos contemporáneamente— “puesta en escena”, al ser completamente deudora de la concepción teatral, ampliamente entendida⁸.

⁷ En <http://lasociedadpoetica.blogspot.com/2014/06/un-viaje-a-la-luna-de-georges-melies.html>.

⁸ Para estas cuestiones y entre otros, véase el “clásico” trabajo de Noël Burch, *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Signo e Imagen, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.

Así, desde la denominada —y ya citada— “convención de la caja escénica”, el amplio uso de los telones como fondo profusamente decorados, los diversos trucos escénicos provenientes de las sesiones de magia que se implementaban en los teatros y que tan bien conocía Méliès⁹, el uso de acróbatas —los selenitas— pertenecientes al famosísimo teatro de variedades parisino Folies-Bergère, actores que ejercían profesionalmente como cantantes de music-hall, o las ya referidas bailarinas del ballet del Théâtre du Châtelet ejerciendo de “estrellas” en imitación de las populares tarjetas postales de la época (ver imagen 10)¹⁰, nos indican la ausencia de una “conciencia” cinematográfica al uso, ya que en definitiva toda disciplina artística se establece, desarrolla y ejecuta a partir de una teoría y un lenguaje específicos, inherentes y exclusivos de ella. En consecuencia, entiendo que a la cinta de Méliès le corresponde la denominación de artesanía¹¹, ya que calificarla como “arte” o “cine” en un sentido contemporáneo resulta, cuando menos, anacrónico; o, expresado más sintéticamente, su historicidad se inscribe en el contexto referido al de la imagen en movimiento.

Y, entre otros, un ilustrativo a la par que célebre icónico ejemplo de lo anteriormente afirmado es el, también en denominación contemporánea, falso raccord del alunizaje. Efectivamente, primero aparece el impacto de la cápsula en el ojo derecho de la antropomorfizada Luna, y a continuación se observa como desciende desde la parte superior izquierda del cuadro, para, finalmente, posarse en la superficie de la luna (ver imágenes 5 y 6). Es decir, la consecuencia antecede a la causa, alterando así la lógica de la continuidad espacio-temporal inherente a todo lenguaje cinematográfico.

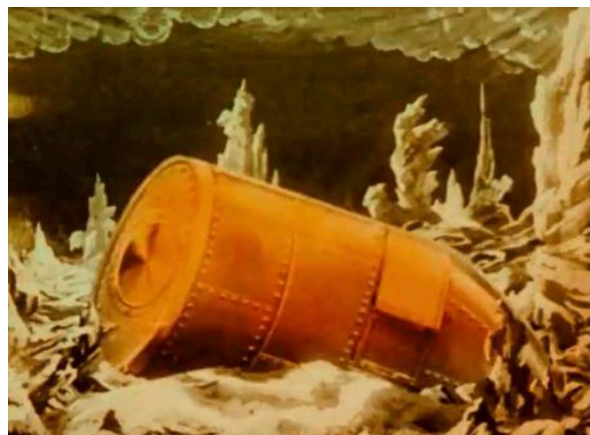


Imagen 5 y 6: primero se muestra el impacto de la cápsula en la Luna (consecuencia) para, a continuación, mostrar propiamente el alunizaje (causa).

En el ámbito de los imaginarios sociales, uno de los aspectos que las imágenes de Viaje a la Luna vehiculan es la concepción de la mujer que imperaba en aquella época; a saber, como fuerza de trabajo y objeto sexual, siempre subordinada y al servicio del hombre. Así, esta es representada, desde su primera aparición en el primer tableau de los treinta que componen la cinta, como mera fuerza de trabajo. Efectivamente, durante el congreso de astrónomos (vestidos jocosamente de astrólogos) donde se discute cómo viajar a la Luna, la mujer realiza el papel de secretaria anotando las deliberaciones al respecto, de asistente o “azafata” —realizando su entrada en la escena en perfecta formación, bajo el orden y la disciplina del paso militar—, llevando a los astrónomos unos telescopios que se convertirán en taburetes, para retirarse a continuación (ver imagen 7). Y finalmente, les asistirán de nuevo, trayendo a los futuros expedicionarios ropa de calle (abrigos, sombreros y paraguas) para emprender el viaje, acordado tras agitada discusión.

⁹ Méliès era a la sazón el director del Teatro Robert-Houdin —célebre mago estadounidense—, dedicado a sesiones de ilusionismo y prestidigitación.

¹⁰ Consúltese a este propósito, la página web: <https://www.pinterest.com/brendajowers/paper-moon-vintage/?lp=true>

¹¹ Es decir, en el sentido del término clásico griego tekne, a saber, tener una especial y sobresaliente habilidad para realizar o construir algo; por ejemplo, dirigir con éxito un pequeño ejército en una batalla a priori desfavorable, ser capaz de edificar donde resulta imposible hacerlo, lograr varias cosechas al año cuando lo habitual es una sola, poseer una especial excelencia para la navegación en las condiciones más adversas, etc.



Imagen 7: la mujer como fuerza de trabajo (secretaria y asistente o “azafata”).

La siguiente presencia de la mujer en la cinta corresponde a la introducción por parte de un grupo de ellas de la pesada cápsula que contiene a los expedicionarios al interior del ánima del gran cañón de largo alcance para su ulterior detonación hacia la Luna. A continuación, tiene lugar la ceremonia de despegue, formando militarmente para “rendir honores” a esa partida y bajo las órdenes directas de un oficial (hombre) de la Marina de guerra, el mismo que comanda y supervisa todo el proceso.

En este tableau, nuevamente la mujer ejerce como fuerza de trabajo y subordinada (militarmente) al hombre (ver imagen 8), al tiempo que aparece con un atuendo marinero, en el que destacan los menudos shorts con que están vestidas, prenda que denota una fuerte carga erótica para la moral de la época y reservada para los espectáculos del music-hall o las revistas de cabaret (ver imagen 9). Es decir, la mujer reúne la doble condición de explotación laboral y como objeto de placer voyerístico.



Imagen 8 y 9: la mujer como fuerza de trabajo y como objeto voyerístico.

Cronológicamente, la nueva aparición de la mujer en la cinta lo es como estrellas o planetas en el firmamento — aspecto ya comentado líneas arriba —, vistos desde la Luna (ver imagen 10). Aquí ejerce un rol meramente “decorativo”, en el que priman la juventud de las modelos y sus sugerentes poses, al tiempo acentuadas por ceñidos y vaporosos vestidos, subrayando así su condición objetual y voyerística.



Imagen 10: la mujer como objeto decorativo y voyeurístico.



Imagen 11: la corte del rey selenita con su harén o la representación del imaginario masculino (sexual) occidental.

La llegada de los expedicionarios hechos prisioneros a la corte del rey selenita, además de otras cuestiones que más adelante se comentarán, significa el apogeo de ese tratamiento objetual de la mujer en la cinta. Efectivamente, el monarca se encuentra sentado en su trono, completamente rodeado de varias mujeres ataviadas con cortos vestidos que dejan sus piernas al descubierto (nuevamente aspecto muy erótico para las convenciones morales al respecto en la época), y en actitud netamente “provocadora” (ver imagen 11). En definitiva, aquí Méliès pone en escena sin ambages el imaginario masculino (sexual) occidental en lo referido al “exotismo” del harén oriental¹², es decir, la completa subalternidad y subordinación de la(s) mujer(es) al hombre, particularmente en lo relacionado con las prácticas heterosexuales y las relaciones de poder.

La última aparición de la mujer en el Viaje a la Luna es la correspondiente al postrer tableau de la cinta. En este, la mujer, vestida con el mismo atuendo —de marinero y shorts— que en la ceremonia de despedida de la expedición, es representada nuevamente como fuerza de trabajo, arrastrando y/o empujando con dificultad la cápsula engalanada¹³ que ha transportado a los expedicionarios (ver imagen 12), para, tras la imposición de medallas a estos por parte de las autoridades correspondientes, formar de nuevo militarmente y seguir las órdenes de un oficial a fin de rendir honores a los homenajeados (ver imagen 13).



Imagen 12 y 13: la mujer como fuerza de trabajo y objeto voyeurístico bajo la disciplina militar.

¹² Resulta imprescindible para esta cuestión el ya clásico estudio de Edward W. Said, *Orientalismo*, Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2015, séptima edición.

¹³ En la parte inferior de la cápsula figura un rótulo con la leyenda “Star Film Paris”, el mismo nombre que el de la compañía de Georges Méliès.

Al inicio del presente trabajo, se mencionaba la “idea de progreso”¹⁴ como una de las premisas ideológicas subyacentes en *Viaje a la Luna*, justificadora a su vez del colonialismo occidental en otros continentes. Así, y sintéticamente, esta “idea” entendía el avance histórico de las naciones según una escala comparativa entre estas y en función del mayor o menor desarrollo de sus respectivas instituciones, de las ciencias y la técnica, de la industria y la economía (capitalista), de la jurisprudencia y las artes, etc. En consecuencia, se pretendía justificar la geopolítica de dominación colonialista en función de una supuesta aportación “liberadora” y de desarrollo por parte de las naciones avanzadas a esos pueblos primitivos, introduciéndoles así en el tiempo de la Historia¹⁵.

En los anteriores términos y en relación con el caso francés, origen de la cinta, el colonialismo en esa época se ejercía principalmente en el continente africano (África occidental, sahariana y subsahariana) e Indochina y Oceanía. Y todas esas cuestiones enunciadas hallan su representación en la cinta a partir de dos simbolizaciones que denotan el trasfondo ideológico que las sustenta: la loa a la industria y la técnica, y la mirada (occidental) sobre el otro.

Sobre la apuntada primera cuestión, resulta esclarecedor el tableau en el que los expedicionarios contemplan extasiados la fabricación de la cápsula que los llevará a la Luna, ubicando ese proceso fabril en un “paisaje industrial” dominado por un conjunto de diversas fábricas con largas chimeneas humeantes, indicándonos así su pleno rendimiento productivo (ver imagen 14). Antes, el “conocimiento científico” ha dibujado en una pizarra, durante el congreso de astrónomos, la manera y la trayectoria a seguir para alcanzar la luna.



Imagen 14: la “visión” del progreso.



Imagen 15: el encuentro con el otro se resolverá con su inmediato aniquilamiento.

Y en relación con la representación del otro (selenitas), esta alberga y reproduce todos los prejuicios de la época sobre esta cuestión: criaturas primitivas en su desarrollo evolutivo, pues andan y se desplazan prácticamente como los animales —a cuatro patas—, y seres asimismo monstruosos, pues su anatomía resulta de un cruce entre anfibios, reptiles y aves. Al tiempo, su armamento también resulta primitivo —lanzas— frente a los técnicamente muy superiores —y destructivos— paraguas de los exploradores. Además, la actitud bélicamente agresiva de estos últimos no deja lugar a dudas de su voluntad conquistadora: la fuerza bruta frente al reconocimiento del otro (ver imagen 15).

Esto último hallará su culminación con la muerte del propio rey selenita a manos de los expedicionarios cuando son llevados prisioneros a la corte del monarca¹⁶, tras el reguero de víctimas autóctonas que aquellos han causado desde su llegada a la Luna (ver imagen 11).

¹⁴ Véase a este respecto, John B. Bury [1920], *La idea de progreso*, Alianza, Madrid, 1986 (varias reedic.); Robert Nisbet, *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona, 1981 (varias reed.), y Antonio Campillo, *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*, Anagrama, Barcelona, 1985 (varias reedic.).

¹⁵ O, mejor, es esa hegemónica concepción de la Historia la que introduce el tiempo (histórico).

¹⁶ Corte que en su “puesta en escena” simboliza y representa políticamente a un estadio bastante anterior y, por tanto, primitivo de forma de gobierno y sociedad: el perteneciente a la época feudal.



Imagen 16: la superioridad del colonizador occidental degradando la dignidad de los “primitivos”.



Imagen 17: la celebración del triunfo del progreso (occidental) sobre la “barbarie primitiva” mediante la anexión de un nuevo territorio.

El último tableau de *Viaje a la Luna* también resulta elocuente respecto a esa “idea de progreso” y la relación con el otro: de regreso y a salvo en la Tierra, uno de los selenitas que se había aferrado a la cápsula es exhibido como antiguamente a un animal de feria por toda la ciudad engalanada para la ocasión, causando el regocijo de sus habitantes. A pesar de sus intentos de zafarse de la cuerda que lo atenaza, es obligado a bailar para el público, tanto estirando de esa argolla como bajo la amenaza de un contundente garrote: es la degradación de la dignidad del vencido por parte de la (superior) civilización occidental, representada por los colonizadores (ver imagen 16).

El instante final de *Viaje a la Luna* nos muestra a algunas “azafatas” y a un hombre bailando alegremente en círculo frente al monumento a los expedicionarios bajo la divertida mirada de las autoridades de turno y de otras “azafatas” en formación militar —que inmediatamente se incorporarán al corro de baile—, además del numeroso público asistente.

Dicho monumento resulta una clara alegoría de la conquista —territorial y militar— de la Luna, ya que la representación escultórica está compuesta por uno de los astrónomos exploradores pisando enfáticamente con su pierna derecha al satélite que yace tumbado, al tiempo que levanta ostensiblemente su mano izquierda con los dedos en señal de inequívoca victoria. Y las palmas de laurel cruzadas esculpidas en el pedestal del monumento subrayan ese triunfo: la Luna se ha convertido en una colonia más para Francia (ver imagen 17). En definitiva, aquí no se habla de conocimiento científico, humano o antropológico, sino del poder que otorga la conquista.

A modo de conclusión

A tenor de lo expuesto, puede concluirse en relación con *Viaje a la Luna* que la cinta de Méliès, realizada con un estilo dominado por la fantasía y la jocosidad, en realidad vehicula determinados imaginarios y/o cosmovisiones (geopolíticos, de género, etc.) que determinan y constituyen mayormente los “valores” de una época y contextos específicos, los de principios del siglo XX en el mundo occidental. Así, y por ello, la supuesta “inocencia” de las imágenes queda en entredicho cuando se relacionan críticamente estas con el “lugar” —ampliamente entendido— de su creación, pues el sentido de sus enunciados rebasa ampliamente a los meros significados que formalmente sus signos denotan para ubicarse definitivamente en el ámbito de la connotación.

O, dicho de otro modo, esas imágenes en movimiento no solo relatan una historia perteneciente al dominio de una cierta diégesis, sino que —y de ahí su auténtica importancia— interpelan a la razón dominante como constructora de un determinado y hegemónico sentido histórico que, al tiempo, se revela y afirma como verdadero en/por su propia facticidad: la “verdad” que otorga el poder (de nombrar, de conquistar, etc.).

En conclusión, puede afirmarse categorialmente que fuera de ese discurso¹⁷ sobre el progreso, sobre la mujer o sobre el otro que la cinta articula a través de su andamiaje escénico-formal y actancial solo existe el vacío y el sinsentido de lo primitivo y/o salvaje que la ausencia de Historia constituye y que únicamente el ejercicio del poder solventa. Hasta hoy....

¹⁷ Empleo el término “discurso” en el sentido otorgado por Michel Foucault en El orden del discurso, Cuadernos Marginales 36, Editorial Tusquets, Barcelona, 1983, 2ª. edición (varias reedic.).

BIBLIOGRAFÍA

- Bury, J. B. (Ed.). (1986 -1920). *La idea de progreso*. Madrid, Alianza.
- Brunetta, G (1987). *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*, Signo e Imagen. Madrid, Ediciones Cátedra
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Signo e Imagen. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Campillo, A. (1985), *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*. Barcelona Anagrama.
- Foucault, M. (2ªEd.). (1983). *El orden del discurso*, Cuadernos Marginales 36. Barcelona. Editorial Tusquets.
- Delgado Leyva, R. (2012). *La pantalla futurista. Del Viaje a la Luna de Georges Méliès a El Hotel eléctrico de Segundo de Chomón*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Nisbet, R. (Ed.). (1981). *Historia de la idea de progreso*. Barcelona, Gedisa, Barcelona.
- Said Edward W. (2015). *Orientalismo*. Barcelona, Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial.

MESOGRAFÍA

Le Voyage dans la Lune/Viaje a la Luna (1902) de Georges Méliès en:

<https://www.dailymotion.com/video/x33gij6>

<https://www.youtube.com/watch?v=Vh5ZQCY0fcA>

Web oficial de Georges Méliès (en francés):

<http://www.melies.eu/>

Fotografías del estudio de Georges Méliès:

<http://lasociedadpoetica.blogspot.com/2014/06/un-viaje-a-la-luna-de-georges-melies.html>.

Tarjetas postales antiguas:

<https://www.pinterest.com/brendajowers/paper-moon-vintage/?lp=true>