

Lectulandia

Román Gubern

Historia del cine

ePub r1.1

Titivilus 17.06.15

Título original: *Historia del cine*
Román Gubern, 1969
Edición revisada y actualizada de 2014

Editor digital: Titivilus
(r1.1) Corrección de errata: elduderino
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



www.epublibre.org

EDICIÓN CONMEMORATIVA

El órgano con que yo he comprendido el mundo es el ojo.

J. W. GOETHE

INTRODUCCIÓN

Por la proximidad de sus orígenes el cine tiene, a diferencia de las artes tradicionales, una partida de nacimiento que nos es bien conocida. Hay entre sus pioneros quienes aún viven; de los restantes poseemos retratos, documentos, testimonios y declaraciones de primera mano. A diferencia de lo que sucede con la pintura, la música o la arquitectura, el cine no tiene detrás suyo siglos de tenebrosa prehistoria. El cine es un arte de nuestro tiempo.

El cine es, como la fotografía y el fonógrafo, un procedimiento técnico que permite al hombre asir un aspecto del mundo: el dinamismo de la realidad visible. Es la máxima solución óptica que ofrece la ciencia del siglo XIX a la apetencia de realismo que aparece imperiosamente en el arte de la época: en la literatura naturalista y en la pintura impresionista. «El cine —afirma Malraux— no es más que el aspecto más evolucionado del realismo plástico que se inicia en el Renacimiento». Ciertamente, y esta creciente exigencia de realismo es fruto de una sociedad y de un momento histórico, nace en el seno de la burguesía surgida de la revolución, clase social con una mentalidad pragmática y amante de lo concreto, en el seno de una sociedad que asiste al desarrollo y triunfo de la ciencia positiva y a la aparición del materialismo de Marx. En el siglo del progreso, aparece el realismo como una exigencia artística y filosófica, a la que la tecnología ofrece sus instrumentos: la fotografía, el fonógrafo y el cine...

Del encuentro de la máquina con la cultura nace, también, la difusión masiva de esta última, y a gran escala, rompiendo con el principio del arte destinado al disfrute de una minoría privilegiada. La imprenta de Gutenberg, que consumó la primera alianza histórica entre máquina y cultura para potenciar su difusión, ha permitido desarrollar hasta altísimos niveles la *civilización de la palabra*. Luego vinieron el gramófono, el magnetófono y la radio para acrecentarla aún más. En otra vertiente, la litografía, la fotografía, el fotograbado y el cine ensancharon el horizonte visual del hombre con su técnica difusora, al tiempo que evidenciaban la limitada significación social de la pintura tradicional y creaban una *civilización de la imagen* para las masas. Son, con la televisión, los elementos decisivos en el proceso de democratización de la cultura visual.

Y como el cine nace en las postrimerías del siglo XIX, hereda ya al nacer un bagaje cultural adquirido a lo largo de la historia. De aquí su evolución fulminante, su rápido devenir, su pronta madurez, con la carga energética inicial que le han proporcionado las otras artes y que le ahorran las largas etapas que van desde el arte mágico-religioso de la tribu al Romanticismo del arte occidental.

Por eso la biografía del cine, cuya génesis histórico-social acabamos de apuntar, es apasionante y compleja, densa y vasta a pesar de contar con tres cuartos de siglo. A propósito de esto, el director Jacques Feyder señalaba: «Nosotros, artesanos del cine, no hemos tenido jamás tiempo de sostener una posición conquistada, de medir nuestro camino, de conocer a fondo un instrumento que cambia sin cesar entre nuestras manos, incluso mientras estamos trabajando». Efectivamente, ningún arte ha vivido en los primeros setenta y cinco años de su historia una evolución tan rica y vertiginosa como el cine. De esta rápida transformación, del brusco cambio de gustos y de estilos, de la indiscriminada mezcolanza de la voluminosa producción mundial, en donde se codean las obras maestras y los productos deleznable, y de la desaparición de las películas —desaparición meramente «comercial» a veces, pero liquidación íntegra otras, por barbarie, censura, accidente o «muerte química», debida a la fragilidad y limitada vida del soporte físico— nació la necesidad de establecer balances, hacer inventario de lo bueno y de lo malo en la espesa jungla de celuloide, y de definir criterios.

Así comenzaron a surgir las historias del cine, antes de que éste cumpliera su medio siglo, en un intento de apresar y calibrar la aportación de un arte que se escapaba de entre las manos, fungible y huidizo. A partir de 1930 comienzan a aparecer historias del cine de indiscutible solvencia, pero es después de la segunda guerra mundial cuando se produce un auténtico florecimiento en la investigación historiográfica. Ello ha sido posible, en gran medida, gracias a la insustituible labor de las cinematecas, que han salvado todo lo que se podía salvar del desastre que representa la destrucción y muerte de las películas. Se han perdido irremisiblemente, sin duda, gran número de obras importantes, películas que ya son sólo un título, una vaga referencia en la memoria. Pero no hay duda de que instituciones como la Cinémathèque Française (fundada en 1936), la Filмотека del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1935) o la soviética (1922) han hecho y están haciendo muchísimo para que el cine pueda conservar viva su historia. Sin embargo, por mucho que se haga, no podrán jamás reconstruirse los films perdidos para siempre de Méliès, de Griffith, de Murnau, de Borzage...

La postura del historiador resulta entonces incómoda, mucho más incómoda que la del investigador literario, por ejemplo, a quien le resulta fácil consultar un libro en una biblioteca. Pues quien desea contemplar determinada película —en el supuesto de que exista alguna copia de ella— tiene que poner en movimiento una compleja organización, formada por personas y máquinas, para que le sea proyectada la película que desea estudiar. Cosa nada simple, por vivir el cine prisionero de un

rígido armazón de intereses industriales y comerciales.

Industria y comercio; eso es el cine además de arte y espectáculo. Quien defina el cine como arte narrativa basada en la reproducción gráfica del movimiento no hace más que fijarse en un fragmento del complicado mosaico. Quien añada que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá añadido mucho, pero no todo. Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace, el cine es una industria y la película es una mercancía, que proporciona unos ingresos a su *productor*, a su *distribuidor* y a su *exhibidor*.

Para pintar un cuadro hace falta un capital muy exiguo: lo que cuesta un lienzo, unos pinceles y pinturas. Para crear una película hace falta reunir a una legión de técnicos especializados y contar con unos equipos e instalaciones complejas (película virgen, cámara tomavistas, equipo eléctrico, laboratorios...). El costo mínimo de una película es muy elevado y tiende a elevarse cada día más. No todo el mundo, o, más exactamente, sólo una minoría de personas están en condiciones de financiar películas y, si lo hacen, intentarán a toda costa (lo que es lógico) evitar al máximo los riesgos de su empresa. Y ahí nace la contradicción, dramática, entre la aventura creadora del artista y la mentalidad de quien no desea ver peligrar su inversión. Contradicción tristemente habitual que suele oponer la naturaleza del cine —formidable instrumento de cultura, de presión ideológica y propaganda para las masas— a los intereses de los financieros que rigen los destinos de la producción.

Con los problemas esbozados puede comenzar a vislumbrarse la complejidad histórica, cultural y social del fenómeno cinematográfico. Fenómeno cambiante e inestable, siguiendo las leyes de la dialéctica del progreso: al igual que el hombre creó la imprenta, pero la imprenta, por medio de los libros, contribuyó a crear al hombre moderno, así el hombre ha creado el cine, pero el cine está haciendo al hombre de hoy. Pescadilla metafísica que se muerde la cola, pero de cuya realidad no puede dudar quien contemple el mundo moderno, constatando el papel que juega hoy el cine —«opio óptico», en opinión de Audiberti— en el campo de la cultura de masas.

(1969)

EL NACIMIENTO DEL CINE

EL MITO

Los antiguos griegos habían inventado una bella leyenda para explicar cómo Dédalo y su hijo Ícaro trataron de huir de Creta, valiéndose de unas grandes alas fabricadas con cera y plumas de ave. Dos mil quinientos años más tarde, lejos de los cielos de Creta, dos técnicos norteamericanos, hijos de un obispo protestante, convirtieron en realidad el mito de Ícaro, aunque empleando un motor de explosión y una estructura metálica en vez de los toscos elementos del mito heleno.

Con el cine ha ocurrido algo parecido. El mito de la reproducción gráfica del movimiento —que eso y no otra cosa es el cine— nace, en la noche remota de los tiempos, en el cerebro del hombre primitivo. Esto no es una conjetura, sino una constatación. Acérquese, quien lo dude, a las santanderinas cuevas de Altamira y contemple en el techo de la *Capilla Sixtina del arte cuaternario* un bello ejemplar de jabalí polícromo, que muestra la curiosísima particularidad de tener ocho patas. Pero no se trata —a juicio de los arqueólogos más competentes— de una de esas monstruosidades en las que a veces es pródiga la naturaleza. La explicación es más simple. El anónimo cavernícola que pintó aquel jabalí de ocho patas habría pintado ya, sin duda, otros muchos a juzgar por la pericia del trazo. Formaba parte de su actividad artísticomágica habitual destinada a procurar una buena caza. Y en esta captación fugaz de la imagen de los animales, cristalizada en las paredes de la cueva, debió encontrar nuestro remoto antepasado una imperfección: la realidad que le rodeaba no era estática, sino que se movía, cambiaba. Entonces el artista decidió fijar en la piedra otros dos pares de patas, como actitudes sucesivas de las extremidades del animal en movimiento. Esto, ciertamente, no es cine, pero sí es pintura con *vocación cinematográfica*, que trata de asir el movimiento, antecedente notable de los dibujos animados y solución análoga a la que, unos veinte mil años más tarde, emplearán algunos pintores futuristas italianos en lienzos como *Caballo y jinete* (1912) de Carlo Carrà, que multiplica las patas del animal para dar la sensación del movimiento.

Al obrar así, aquel primer artista del movimiento no sólo intentaba una reproducción más fiel, exacta y completa de su entorno, añadiéndole una nueva dimensión, sino que trataba de materializar el curso fluido de sus pensamientos, en

perpetuo devenir. No insistiremos en la formación cinematográfica de las imágenes en el cerebro del hombre, con sus fundidos encadenados y sus sobreimpresiones, pero resulta evidente que al artista primitivo se le presentó la exigencia de apresar, en términos gráficos, el dinamismo de los seres y de las cosas que se movían en su derredor o bullían en su interior.

Esta exigencia no sólo no desaparecerá en el curso de la historia del arte, sino que se irá agudizando. El faraón Ramsés hizo representar en el exterior de un templo, unos mil doscientos años antes de nuestra era, las fases sucesivas de una figura en movimiento, de modo que quien las contemplase sobre una cabalgadura al galope tendría la ilusión de verlas cobrando vida. Después de estos antecedentes curiosos, los ejemplos van haciéndose cada vez más frecuentes: la historia de Teseo descrita a través de diversas escenas en una cerámica cretense; la espiral de la columna trajana, en Roma, que cual una película de piedra describe las proezas del emperador; las escenas de la vida de Cristo, pintadas por Giotto, y *El martirio de san Mauricio* del Greco o *Embarque para Citerea* de Watteau, que repiten personajes, en el lienzo, en escenas y actitudes diferentes. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero tan sólo recordaremos las populares *aleluyas* o *aucas*, especialmente cultivadas en Barcelona y Valencia durante el siglo pasado, de cuya técnica se han apropiado más tarde los dibujantes de historietas gráficas, narradas a través de viñetas rectangulares, desempeñando cada viñeta una función equivalente a la del *plano* en la narración cinematográfica.

Algunos artistas, con idéntico afán de reproducir el movimiento, siguieron caminos muy diversos, sin recurrir al papel, lienzo, pinturas, piedra o cincel. Utilizando únicamente sus dedos, hombres de épocas remotas inventaron las *sombras chinescas*, que no nacieron en China, a pesar de su nombre, sino en la isla de Java y tal vez unos cinco mil años antes de J. C. Juego infantil que todos hemos practicado y que dio vida a los *teatros de sombras* que, procedentes de Oriente, se popularizaron en Alemania y en Francia. Tampoco las sombras chinescas son cine, pero son imágenes en movimiento reproducidas en una pared o lienzo, son chispazos nacidos del ingenio espoleado por una antiquísima aspiración humana. Al igual que la *linterna mágica* que el jesuita alemán Athanasius Kircher creara hacia 1640 y que un físico danés rebautizó con el nombre de *linterna terrorífica* porque sus fantasmagóricas proyecciones eran recibidas por las gentes con auténtico estupor, según nos dicen los cronistas. Tampoco es casual que el padre Kircher, que a lo que parece fue un hombre inteligente y de vasta cultura, denominase *mágico* a su artefacto. El cine heredará de la *linterna* este inquietante atributo: en 1897, los campesinos rusos de Nizhni-Nóvgorod tomarán por brujo al operador Félix Mesguich, empleado de Lumière, porque les hará aparecer la imagen del zar sobre una tela blanca.

La linterna mágica, cuya difusión popular criticó severamente el abate Nollet, es el límite al que puede llegar el mito sin el soporte de la ciencia. Aunque tal vez fuese

más antigua de lo que creemos, ya que se ha afirmado que los sacerdotes de Eleusis y de Menfis poseían linternas mágicas, de las que Platón se acordó cuando imaginó su famosa caverna, precursora también de los *teatros de sombras*.

Pero la aspiración milenaria del hombre, que guió la mano del artista de Altamira, no podía convertirse en realidad completa hasta que su caudal de conocimientos científicos fuese tal que permitiera dar el salto que media entre el mito y el invento. Y este salto se produjo, en sucesivas etapas a lo largo de las fructíferas convulsiones y del gigantesco progreso técnico y científico del siglo XIX.

EL INVENTO

Como todo invento complejo, el cine surgió como fruto maduro tras una acumulación de hallazgos y experiencias diversas, en cuya base hay que colocar el invento de la fotografía.

Es sabido que, hacia 1816, el francés Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833), tratando de perfeccionar el invento de la litografía consiguió fijar químicamente las imágenes reflejadas en el interior de una *cámara oscura*. Hombre retraído y de holgada posición, Niepce se encerró en su finca absorto en sus experimentos, que le valieron no pocas satisfacciones, llegando a obtener su primera fotografía de un paisaje en 1826, empleando una exposición de ocho horas. Poco antes de morir se asoció con el decorador Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), que consiguió reducir el tiempo de exposición a media hora y heredó para sí la gloria del invento, al que denominó *daguerrotipo*. La pasión del daguerrotipo se extendió por Europa y sus cultivadores lo utilizaban para reproducir monumentos y paisajes, siguiendo los consejos de su inventor. Naturalmente, también hubo hombres que inmediatamente comprendieron su fabuloso alcance, como los científicos Arago y Gay-Lussac, que no ocultaron su pasmo ante la «matemática exactitud» e «inimaginable precisión» de los detalles reproducidos por la cámara; Darwin renunció a los dibujos y prefirió la fotografía para ilustrar *La expresión de las emociones en el hombre y los animales* (1872); Delacroix comparó el daguerrotipo a un «diccionario» de la Naturaleza y aconsejó a los pintores que lo consultasen asiduamente; William Randolph Hearst, magnate de la prensa americana, comenzó a ilustrar con fotos los artículos del *Examiner*.

El progreso de la fotografía, a la busca de preparados fotosensibles cada vez más rápidos, fue de la mano con el espectacular avance de la ciencia química. Pero además de perfeccionarse como técnica, la fotografía se perfeccionó como arte. Algunos fotógrafos célebres, como el gran retratista Nadar, tuvieron intuiciones geniales, adivinando todo el alcance del invento que manejaban. En 1887 afirmará Nadar: «Mi sueño es ver cómo la fotografía registra las actitudes y cambios de

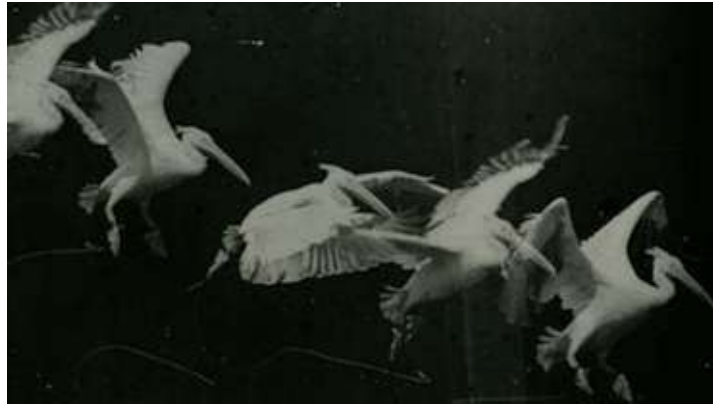
fisonomía de un orador a medida que el fonógrafo registra sus palabras».

Con la fotografía se ha adelantado mucho, pero queda todavía mucho que recorrer para llegar al cine. Y en este camino encontramos otro pilar fundamental, el médico inglés Peter Mark Roget, que en 1824 presentó una tesis sobre la *persistencia retiniana* ante la Royal Society de Londres. Parece ser que el fenómeno de la persistencia retiniana (cualidad —o tal vez imperfección— del ojo humano que nos permite disfrutar del cine y la televisión) fue observado por algunos científicos griegos y mereció también la atención de Newton. Hasta los niños saben que un tizón agitado en la oscuridad es percibido como una línea de fuego, pero el doctor Roget fue el primero que estudió científicamente el fenómeno, sobre bases fisiológicas. La ilusión de movimiento del cine se basa, en efecto, en la *inercia* de la visión, que hace que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo en la pantalla no se borren instantáneamente del área visual del cerebro. De este modo, una rápida sucesión de fotos inmóviles, proyectadas discontinuamente, son percibidas por el espectador como un movimiento continuado.

El árido y docto análisis del doctor Roget, que se titulaba «Explicación de una ilusión óptica relativa a la apariencia de los radios de una rueda vistos a través de una ranura vertical», hizo nacer inmediatamente una serie de juguetes y pasatiempos ópticos basados en este fenómeno. El físico belga Joseph Plateau (1801-1883) ideó un sencillo aparato de complicado nombre: el fenaquistiscopio (del griego *phenax*, *akos*, engañador, y *skopein*, examinar), de donde derivaron otros juguetes populares, muy en boga a mediados de siglo, que encubrían su banalidad con nombres cultos y difíciles, de etimología griega: *fantascopio*, *zoótropo*, *estroboscopio*.

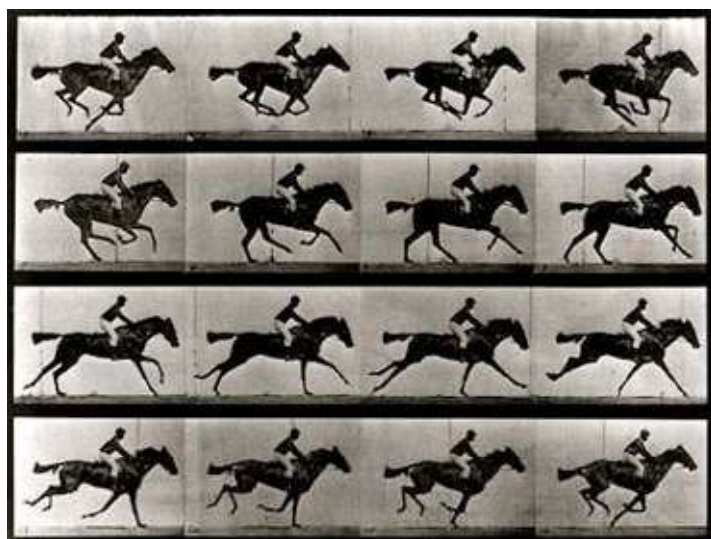
Ya tenemos así los dos presupuestos físicos que constituyen la plataforma del cine: la fotografía, que viene a ser algo así como su materia prima, y el principio de la *inercia visual*, que permite crear la ilusión del movimiento. De su combinación habría de nacer el cine.

En su afán de conquistar el movimiento, la fotografía no tardó en convertirse en *cronofotografía*, primero gracias al *revólver astronómico* (1874) de Janssen, que utilizó para registrar el movimiento de los planetas, y después merced a los trabajos del fisiólogo francés Étienne-Jules Marey (1830-1904), que con su *fusil fotográfico* estudió primero el galope de los caballos, descompuesto en una serie de fotografías, y luego los movimientos de otros animales y del hombre. Este rifle incruento y pintoresco, cazador de imágenes, obtenía con el disparo de su gatillo series de doce fotografías sucesivas con exposición de 1/720 de segundo (*cronofotografías*) sobre un soporte circular que giraba, como el tambor de un revólver, ante el cañón-objetivo.



Pelicano volando capturado por Étienne-Jules Marey alrededor de 1882.

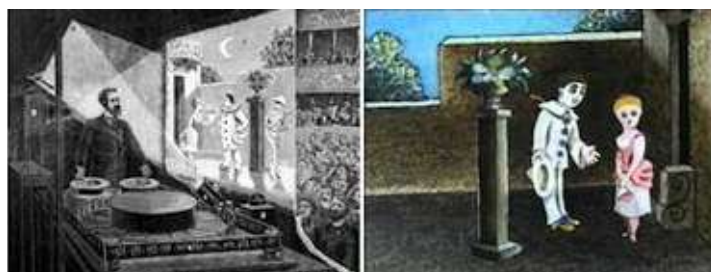
Estos estampidos ópticos encontraron eco en California, suscitando apasionadas controversias en los medios hípicas. ¿Era posible que un caballo al galope pudiera permanecer, aunque momentáneamente, con un solo casco apoyado en el suelo? El millonario Leland Stanford, ex gobernador del estado y presidente de la Central Pacific, quiso salir de dudas. Cruzó una apuesta de 25.000 dólares con unos amigos y contrató al mejor fotógrafo de San Francisco, al inglés Eadweard Muybridge (1830-1904), para que mediante la fotografía, única prueba indiscutible, resolviese la disputa. Muybridge, que llevaba varios años experimentando técnicas cronofotográficas, desplegó su ingenio y consiguió poner a punto, tras cuatro años de pacientes pruebas y con un gasto no inferior a 40.000 dólares, un curioso sistema de cronofotografía. A lo largo de una pista de carreras Muybridge instaló veinticuatro cámaras fotográficas, con su correspondiente operador cada una, que cuidaban de la preparación de las placas sensibles de colodión húmedo de corta vida. Veinticuatro hilos se extendían a lo ancho de la pista, conectados cada uno de ellos al disparador de una cámara. De este modo, en su carrera, el caballo rompía los hilos, disparando sucesivamente una cámara tras otra y obteniendo la impresión de cada fase de su movimiento.



El caballo en movimiento de Eadweard Muybridge, 1878.

Los trabajos de Muybridge entre 1878 y 1881 preludian, con su descomposición del galope de un caballo en veinticuatro fotografías, el próximo nacimiento del cine. Su primera etapa —la descomposición fotográfica del movimiento— era ya una realidad. Faltaba tan sólo conseguir la segunda: la *síntesis* del movimiento, mediante la proyección sucesiva de dichas fotografías sobre una pantalla.

Un vulgar *zoótropo* (1834) era capaz de efectuar la síntesis del movimiento, pero no de lograrla por *proyección* sobre una *pantalla*. A ello se aplicó Charles-Émile Reynaud (1844-1918), que perfeccionó el zoótropo mediante el empleo de un tambor de espejos (*praxinoscopio*) y, tras sucesivas mejoras, consiguió proyectar sus imágenes, por reflexión, sobre una pantalla. Exhibió su *teatro óptico* (patentado en 1888) utilizando bandas exquisitamente dibujadas y coloreadas por él mismo y en 1892 inició en el Museo Grévin de París la proyección sobre pantalla de sus célebres *Pantomimas luminosas*. A Reynaud pertenece, pues, la paternidad de los *dibujos animados*.



El teatro óptico de Charles-Émile Reynaud y el primer dibujo animado, 1892.

Si Reynaud había introducido la pantalla, al norteamericano Thomas Alva Edison (1847-1931), inventor fecundo que iremos conociendo a lo largo de estas páginas, le cupo el honor de introducir la *película de celuloide* con perforaciones para su arrastre, soporte de treinta y cinco milímetros de anchura que reunía los requisitos de

ser flexible, resistente y transparente (y también altamente inflamable). Esta película, recubierta por la emulsión fotosensible, fue suministrada a partir de 1889 a Edison, por encargo, por la casa Eastman Kodak de Rochester, que se estaba haciendo ya famosa con sus cámaras de 25 dólares y su eslogan «Usted aprieta el botón y nosotros hacemos lo demás». El formato utilizado por la película de Edison para sus experiencias cronofotográficas será el que el cine adoptará universalmente como formato estándar. Entre las mil y pico de patentes que el mago de Menlo Park dejó registradas al morir, no pocas están relacionadas directa o indirectamente con el cine, como la lámpara de incandescencia, el fonógrafo y el kinetoscopio.

Y a partir de ahí, descubiertos todos los elementos que hacen posible su nacimiento, la historia entra en esa zona vidriosa en la que aparecen por doquier presuntos o reales inventores del cine. Con mayor o menor razón, los ingleses reivindican la gloria de este descubrimiento para William Friese-Greene, los americanos para Thomas Alva Edison y los alemanes para Max Skladanowski. Con casi todos los grandes inventos de los dos últimos siglos ha ocurrido lo mismo, y para zanjar la disputa habría que repetir que el cine es, como la radio, el avión, el submarino y la televisión, un invento colectivo, fruto de una acumulación de hallazgos y descubrimientos de procedencia diversa. Consecuencia, ante todo, del progreso científico de una época más que del esfuerzo de un hombre.

El problema que quedaba por resolver era relativamente simple. Se debía combinar el principio de la linterna mágica con un dispositivo de arrastre intermitente de la película, que la desplazase entre una fuente de luz y el objetivo de proyección. Así se obtendría la proyección sucesiva de fotografías en la pantalla y la persistencia retiniana del espectador haría el resto.

A pesar de la avalancha de patentes y de experiencias cronofotográficas que se produjeron entre 1890 y 1895, la mayor parte de los historiadores parece haberse puesto de acuerdo en que, si a Edison le correspondió la gloria de impresionar por vez primera películas cinematográficas, a Louis Lumière (1864-1948), que junto con su padre Antoine y su hermano Auguste dirigía una industria fotográfica en Lyon, le correspondió el privilegio de efectuar las primeras proyecciones públicas y afortunadas, valiéndose de un aparato patentado el 13 de febrero de 1895 como «aparato que sirve para la obtención y visión de pruebas cronofotográficas». El secreto del invento residía, en realidad, en un sencillo mecanismo (grifa de la excéntrica) que permitía el arrastre intermitente de la película, dispositivo que se le ocurrió durante una noche de insomnio a Louis, que no obstante asoció también el nombre de su hermano a la patente. Denominaron a su aparato *cinematógrafo* (del griego, *kinema*, movimiento, y *grafein*, escribir), utilizando una raíz etimológica que junto con la de «vida» (*bios*, *vita*), servirá para designar casi todos los artefactos europeos y americanos de esta época relacionados con el registro y proyección de imágenes animadas.



El cinematógrafo de los hermanos Lumière.

El aparato de Lumière era el más simple y perfecto de los contruidos hasta la fecha: servía indistintamente de tomavistas, de proyector y para tirar copias. Funcionaba accionado por una manivela que arrastraba la película (fabricada por Lumière, con el mismo formato de Edison), a la cadencia de 16 imágenes por segundo (esta cadencia no se estabilizó hasta después de 1920, con la incorporación de motores a las cámaras, para alcanzar las 24 imágenes por segundo al llegar el cine sonoro).

Al afrontar con éxito desbordante la prueba de la exhibición pública, el invento de Lumière cerró definitivamente el período de las experiencias de laboratorio y dio remate a un cúmulo de búsquedas, realizadas en Europa y América, para conseguir eso que Ilyá Ehrenburg llamará, no sin ironía, la «fábrica de sueños», que nace, y no es casual, el mismo año en que un tal Sigmund Freud, en colaboración con Breuer, publica en Viena sus *Estudios sobre la histeria*. Pero con el invento de Lumière se cierra un ciclo en la historia de la cultura, cobra vida un mito universal que anidaba en los repliegues del subconsciente humano, testimoniado por los veinticinco mil años de esfuerzos de artistas y magos primero y de sabios después, tratando de atrapar los fugaces e inestables contornos de la realidad. Esta caza de sombras, que se inicia en las lejanas tinieblas de Altamira, concluye en París, en el ocaso del siglo XIX, gracias al arrollador progreso científico y técnico de la centuria.

Una vez más el cerebro del hombre ha sido capaz de materializar sus sueños.

LA ERA DE LOS PIONEROS

1895-1908

LOS FANTASMAS DEL SALON INDIEN

El año 1895 es un año tumultuoso y agitado en la historia del mundo. En la isla de Cuba, al grito de Baire, ha estallado con violencia la guerra de la independencia; cerca de cuatrocientas personas perecen, en el mes de marzo, en el naufragio del crucero *Reina Regente*; las tórridas arenas de África del Sur se empapan de sangre en la encarnizada guerra de los bóers; en los remotos confines de Asia, las tropas del Mikado entran triunfantes en Pekín, mientras los soldados italianos luchan en la meseta de Abisinia con los valientes guerreros de Menelik. El mundo parece haberse desbocado en una loca carrera hacia la catástrofe.

Las cosas no van mucho mejor en Francia. En enero ha subido Félix Faure a la presidencia de la República, tras la renuncia de Casimir Périer, y en las calles están a punto de desatarse las pasiones en uno de los más tremendos escándalos que ha conocido la historia del país. El oficial judío Alfred Dreyfus, miembro del Estado Mayor, ha sido degradado y conducido a la Guayana, para cumplir condena perpetua en la legendaria penitenciaría de la isla del Diablo. Francia entera va a temblar muy pronto al conocer la acusadora e impresionante carta que dirigirá Émile Zola, desde las páginas de *L'Aurore*, al presidente de la República. Zola es por estas fechas un discutido novelista, autor de *La taberna*, *Nana* y *La tierra*, que toma parte apasionadamente en el asunto Dreyfus, como harán otras tantas personalidades de la época.

El mundo se está transformando con violentas sacudidas en este recodo del siglo. Se habla mucho del progreso en los círculos intelectuales, y también en los que no lo son. El progreso es una palabra que resume muchas cosas y que sirve para explicarlo todo. Desde los neumáticos, que por primera vez se emplean en la carrera París-Burdeos-París, hasta la construcción del canal de Kiel y los misteriosos rayos X, que acaba de descubrir un oscuro profesor de la Universidad de Wurzburg.

Algunos maldicen a la civilización maquinista, que está mudando la faz del globo, y aseguran que es obra del mismísimo diablo, preguntándose con pasmo: «¿Adónde iremos a parar?» Otros alaban el progreso, la máquina de vapor y la electricidad, que son los símbolos de la era industrial, de la nueva civilización de las

máquinas, que crece y se multiplica en Manchester, Barcelona, Milán, Glasgow, Lyon...

Y de este formidable empuje de la civilización maquinista ha nacido en Lyon, precisamente, la máquina de «imprimir» la vida, como la llamará L'Herbier, y a partir de ella se creará un mundo fabuloso de mitos y de sueños.

Satisfechos con los ensayos iniciales, los Lumière decidieron efectuar una presentación pública de su invento en la capital. Un amigo de Antoine Lumière, el fotógrafo Clément Maurice, relacionado con el *tout Paris*, fue el encargado de gestionar la búsqueda de un local idóneo para llevar a cabo la presentación.

El local que eligió finalmente Clément Maurice fue un saloncito situado en el sótano del Grand Café, en el número 14 del Boulevard des Capucines, elegante arteria de la orilla derecha del Sena, situada entre la Opéra y la Madeleine. El saloncito había sido bautizado con el presuntuoso nombre de Salon Indien y utilizado como sala de billares hasta que, unas pocas semanas antes, la prefectura de policía ordenó la clausura de las salas de esta clase, que se habían convertido en terreno abonado para fáciles ganancias de los jugadores poco escrupulosos.

La sala era de dimensiones reducidas, tal como convenía a los Lumière, ya que pensaban que un fracaso pasaría así más inadvertido, mientras que un éxito provocaría aglomeraciones sensacionales en la entrada del local.

Antoine Lumière y Clément Maurice visitaron al dueño del Grand Café, que era un italiano llamado Volpini, y le propusieron alquilar la sala, ofreciéndole hasta un 20% de los ingresos que se obtuvieran en las recaudaciones. Pero Volpini tenía tan poca confianza en aquel desconocido artefacto de Física Recreativa, que rechazó la oferta y estipuló que le pagarían 30 francos diarios y que el contrato sería por un año.

Así fue, efectivamente, y los inventores eligieron para la presentación del cinematógrafo la semana de Navidad, durante la cual los bulevares parisinos suelen estar atestados de viandantes, que pasean contemplando los escaparates de los comercios. Se estableció que el precio de la entrada sería de un franco y que se celebraría una sesión cada media hora.

Los Lumière tuvieron la precaución de pegar en los cristales del Grand Café un cartel anunciador, para que los transeúntes desocupados pudieran leer lo que significaba aquel invento bautizado con el impronunciable nombre de *Cinématographe Lumière*. La explicación, impresa en letra cursiva, resulta hoy un tanto pintoresca y barroca: «Este aparato —decía el texto— inventado por MM. Auguste y Louis Lumière, permite recoger, en series de pruebas instantáneas, todos los movimientos que, durante cierto tiempo, se suceden ante el objetivo, y reproducir a continuación estos movimientos proyectando, a tamaño natural, sus imágenes sobre una pantalla y ante una sala entera».



Programa de la primera proyección de los hermanos Lumière.

La fecha elegida para la presentación del cinematógrafo fue el 28 de diciembre de 1895 y previamente los Lumière distribuyeron algunas invitaciones entre varias personas cuya asistencia les interesaba particularmente, como M. Thomas, director del Museo Grévin, Georges Méliès, director del teatro Robert Houdin, M. Lallemand, director del Folies Bergère, y algunos cronistas científicos.

Sin embargo, tan sólo algunas de las personas invitadas asistieron a aquella proyección histórica y el aspecto de la sala antes de comenzar la sesión no era muy alentador. Algunos transeúntes ociosos, que tenían media hora que perder, decidieron bajar los peldaños que conducían hasta el Salon Indien. Pero la mayor parte de los que tuvieron ocasión de leer el cartel anunciador, se encogieron de hombros y, enfundados en sus abrigos, se perdieron entre la muchedumbre. La recaudación fue muy modesta. Ascendió a 35 francos, cifra que apenas cubría el importe del alquiler del salón.

Aseguran las crónicas que flotaba en la sala, antes de comenzar la proyección, un ambiente de frío escepticismo. Este sentimiento duró todo el tiempo que las luces permanecieron encendidas, pues al apagarse, un tenue haz cónico de luz brotó del fondo de la sala y al estrellarse contra la superficie blanca de la pantalla obró el prodigio. Apareció, ante los atónitos ojos de los espectadores, la plaza Bellecour, de Lyon, con sus transeúntes y sus carruajes moviéndose. Los espectadores quedaron petrificados, «boquiabiertos, estupefactos y sorprendidos más allá de lo que puede expresarse», como escribe Georges Méliès, testigo de aquella maravilla. Y Henri de Parville recuerda: «Una de mis vecinas estaba tan hechizada que se levantó de un salto y no volvió a sentarse hasta que el coche, desviándose, desapareció».

Desde aquel momento la batalla estuvo ganada. Los espectadores se hallaban auténticamente anonadados ante aquel espectáculo jamás visto. «Los que se decidieron a entrar salían un tanto estupefactos —narra Volpini— y muchos volvían llevando consigo a todas las personas conocidas que habían encontrado en el bulevar».

Y, sin embargo, las diez brevísimas películas de diecisiete metros que componían los primeros programas presentados por los Lumière mostraban imágenes

absolutamente vulgares e inocentes. Películas que, barajando unas pocas variantes, ofrecían temas bien prosaicos: *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (*Sortie des usines Lumière à Lyon*), *Riña de niños* (*Querelle de bebés*), *Los fosos de las Tullerías* (*Bassin des Tuileries*), *La llegada del tren* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*), *El regimiento* (*Le régiment*), *El herrero* (*Le maréchal ferrant*), *Partida de naipes* (*Partie d'écarte*), *Destrucción de las malas hierbas* (*Mauvaises herbes*), *La demolición de un muro* (*La démolition d'un mur*), *El mar* (*La mer*), etc.



La llegada del tren (1895) de Lumière.

Como puede verse, nada nuevo ni nada extraordinario ofrecían estos temas banales, propios del repertorio de cualquier fotógrafo aficionado de la época. Pero, a pesar de ello, el impacto que causaron aquellas cintas en el ánimo de los espectadores fue tan grande que al día siguiente los diarios parisinos se deshacían en elogios ante aquel invento y un cronista, víctima de una alucinación, elogiaba la autenticidad de los *colores* de las imágenes.

Cuando se piensa en las razones por las que el público quedó fascinado ante aquel invento resulta inevitable sentir cierta sorpresa. No fueron los temas. No fue la salida de una fábrica o la llegada de un tren lo que llamó la atención de los espectadores — pues eran cosas vistas mil veces y bastaba con acudir a la fábrica o a la estación para contemplarlas—, sino sus *imágenes*, sus fidelísimas reproducciones gráficas que, aunque reducidas a las dos dimensiones de la pantalla, conservaban su movimiento real. La maravillosa capacidad de aquel artefacto para reproducir la realidad en movimiento fue lo que provocó el asombro y la perplejidad de los espectadores parisinos. Esta perplejidad que todavía conserva Julián Marías cuando señala la *irrealidad* de la realidad que muestra el cine, afirmando por ello que es una fantasmagoría, «porque se trata, no de cosas reales, sino de fotografías. Y ni siquiera de fotografías sino de proyección de fotografías; ni siquiera la fotografía del cine es asible, es palpable; se proyecta y no solamente se proyecta, sino que se proyecta en movimiento, es decir, está apareciendo y desapareciendo. Es, por tanto, una pura y simple fantasmagoría. Ahí está toda su limitación y toda su grandeza».

Claro que afirmar esto es quedarse en la epidermis del fenómeno físico y con igual criterio podría definirse a la literatura como una agrupación caprichosa de sonidos o de signos gráficos convencionales. Pero la prueba más contundente de que el recién nacido cine no era solamente «una pura y simple fantasmagoría» la suministró en aquella hora temprana la recaudación de 2.500 francos diarios que ingresaban ya los Lumière a las dos semanas de iniciarse la explotación de su invento y las interminables colas que se formaban ante la puerta del Grand Café y que llegaban hasta la calle Caumartin.

En sus primeros balbuceos y con aquellas bandas primitivas, el cine demostraba ya sus extraordinarias posibilidades de reproducción realista. Aventajando en fidelidad a la crónica escrita, al pincel del artista o a la narración oral, la cámara tomavistas se revelaba como el más fiel e imparcial narrador y testigo de lo que aconteciera ante su objetivo. Su veracidad nacía de la prosaica deshumanización de la máquina, esto es, de la reproducción química de las imágenes y de su proyección óptico-mecánica sobre un lienzo.

Por esta razón, el inocente repertorio de películitas que presentaron los Lumière al estupefacto público parisino tenía un inestimable valor intrínseco como documento de una época, de sus gentes, de sus gustos, de sus modas, de sus trajes, de sus trabajos y de sus máquinas. En adelante las películas serán, ante todo y sobre todo, testimonios. Serán crónica y reflejo de la sociedad y de la época en que nacen, con sus costumbres, sus aspiraciones, sus mitos y sus problemas, aunque traten de velarlos u ocultarlos, convirtiéndose por ello mismo en documentos significativos del escamoteo de una realidad ingrata y de un intento de sustitución por otra más deseable. Aquí comienza, precisamente, la trascendencia sociológica de este invento nacido en el ocaso del siglo de las máquinas.

Vistas hoy, las películas presentadas por Lumière a la consideración del público parisino evocan las páginas amarillentas de un álbum de recuerdos. *Partida de naipes* ofrece, con la actuación ante las cámaras de miembros de la familia Lumière, una inapreciable estampa de las costumbres de la burguesía acomodada *fin du siècle*. *La demolición de un muro*, *Destrucción de las malas hierbas* y *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* dan entrada, en cambio, al mundo del trabajo en el cine. De todas ellas la última es la más importante y significativa. Las imágenes de la puerta de la fábrica abriéndose para dar paso a una riada de obreros están cargadas de significación histórica y social, pues por vez primera aparece en la pantalla como protagonista el público potencial de este espectáculo que está naciendo y que Jaurès definirá como el «teatro del proletariado». Aún no hace medio siglo que se ha publicado el *Manifiesto comunista* y la clase obrera ya está jugando su decisivo papel en la historia. En el año 1895 nace el cinematógrafo, pero no hay que olvidar que en este año se funda también en Francia la Confederación General del Trabajo. Y el cine, con su involuntario ojo documental, ofrece a los espectadores estas imágenes reveladoras de la era industrial que está viviendo Europa.

La salida de los obreros de la fábrica Lumière fue la primera película rodada por sus autores, que se sentían altamente orgullosos de ella y que inauguraba también el género de la publicidad cinematográfica. Pero esta cinta no fue la que mayor éxito obtuvo entre el público, sino *La llegada del tren*, que provocaba el pánico en la sala, pues los espectadores creían que la locomotora se les iba a arrojar encima.

Esta inocente peliculita asustaba tanto a las damas y ponía tan nerviosos a los caballeros porque resultaba excesivamente realista para su mentalidad *precinematográfica* y les hacía identificar su visión con la del ojo de la cámara, convertida por vez primera en personaje dramático. El realismo de estas fotografías estaba reforzado por la *profundidad de foco* (o nitidez de enfoque de los primeros y últimos términos de la imagen), que se acentuaba con el acercamiento de la locomotora en movimiento hacia la cámara.

Desde el punto de vista técnico esta película encierra un interés indiscutible porque, a pesar de estar rodada con la cámara fija, contiene toda la gama de encuadres que pueden aparecer en una película moderna y que van desde el plano general hasta el primer plano, debido a la profundidad de foco señalada y al movimiento de la locomotora y de las personas sobre el andén, ante la cámara fija, que se limitaba a registrar lo que acontecía ante ella, rodando sin interrupciones y sin cambiar de emplazamiento cada película, desconociendo las posibilidades dinámicas de lo que hoy denominamos *montaje*.

La llegada del tren produjo tan gran impresión en aquellos espectadores primerizos, que en estos años balbucientes del cine habremos de contemplar todavía docenas de *Arrivées* y de *Sorties* que parecen querer reafirmar la esencia dinámica del nuevo espectáculo. Pero el hechizo del ferrocarril, que ha herido ya las sensibles retinas de Monet y de Cézanne haciéndose pintura, es también otro signo de los nuevos tiempos que impresionará profundamente a este público que ha pasado de la diligencia a la vía férrea gracias al invento de Stephenson.

Por eso no resulta difícil comprender que la sesión del Salon Indien, con ser tan poca cosa en apariencia, fue la apertura hacia un horizonte de nuevas e ingentes posibilidades que en ella se apuntaban. Aquel inocente artefacto de Física Recreativa que aprovechaba el fenómeno de la persistencia retiniana para excitar el sistema nervioso de sus espectadores con emociones inéditas, estaba abriendo una página nueva en la representación realista del mundo, culminando el itinerario artístico que, iniciado por Stendhal, pasa por Flaubert, Balzac, Zola, el daguerrotipo y los impresionistas. La revolución que introdujo en el mundo de las imágenes el *Almuerzo campestre* de Manet, con su realismo que «ofendía el pudor», según palabras del emperador de Francia, ha desembocado en la máquina de imprimir la vida, de Lumière. Y esto habrá de resultar decisivo para la historia del arte contemporáneo.

El éxito obtenido por las primeras proyecciones públicas de los Lumière rebasó con mucho las previsiones de sus inventores. Las gentes se agolpaban ante las puertas del Grand Café para contemplar las primeras películas cómicas de la historia del cine,

como *El jardinero regado* (*L'arroseur arrosé*), interpretado por un jardinero de la finca de los Lumière que con la manguera se ponía perdido, regocijando extraordinariamente a los bigotudos espectadores y a las encopetadas damas. También en el Salon Indien asistieron los boquiabiertos parisinos al nacimiento de los primeros trucajes cinematográficos, como *La demolición de un muro* desarrollada al revés que, presentada en 1896, inauguró el género. *Charcuterie mécanique* puso la magia al servicio de la comicidad, mostrando la introducción de un cerdo en una máquina, de la que salía convertido en salchichas.

No obstante, las películas con trucajes no fueron la especialidad de los Lumière, que veían sobre todo en el cine un instrumento de investigación científica, con escaso porvenir comercial, y orientaron su producción hacia sencillas cintas documentales que mostraban *la nature prise sur le vif*, al estilo de *Una barca saliendo del puerto* (*Sortie du port*) o *Soldados en maniobras* (*Soldats au manège*).

En vista de los pingües beneficios obtenidos, Louis Lumière prosiguió el rodaje de nuevas pelculitas, cuya duración oscilaba entre uno y tres minutos, y que con frecuencia interpretaban los miembros de su familia. Pero las exigencias de renovación de material le llevaron a ensanchar sus horizontes comerciales enviando operadores nómadas a todos los rincones del mundo, para traer a París paisajes y escenas de tierras lejanas. Con ello surgió lo que hoy llamamos noticiario o reportaje de actualidades, y de sus exigencias narrativas nació el *montaje* de los diversos trozos de película impresionada. En 1896 Francis Doublier, antiguo aprendiz de la casa Lumière, rueda *Le couronnement du Tsar Nicolas II*, que con sus siete bobinas marca un hito en el nuevo género de las actualidades, iniciado el año anterior. A partir de aquel momento, monarcas y personalidades fijan su vanidosa atención en aquel aparato que es capaz de difundir sus imágenes en movimiento y se convierten en sus mejores propagandistas. El operador Promio, primer embajador de Lumière en España, al explicar las facilidades que la reina regente le otorgó para rodar unas escenas militares, escribe en su «Carnet de ruta» que los oficiales opinaban «que el cinematógrafo Lumière tenía una enorme influencia sobre los soberanos».

Promio visitó con su cámara a cuestras Constantinopla, Esmirna, Jaffa y Jerusalén. A París llegaban imágenes exóticas de la India, de México, de la misteriosa China, de los tuaregs del desierto y hasta de la Ciudad Prohibida, para nutrir un catálogo que en 1897 contaba ya con 358 títulos.

«Abrir sus objetivos sobre el mundo» fue la consigna dada por Lumière a sus operadores volantes; con singular intuición bautizó al cine con el calificativo de «gran viajero». Pero mientras enviaba un ejército de representantes y operadores por el mundo y todas las capitales europeas contaban con instalaciones cinematográficas, formando un auténtico circuito internacional de exhibición, a París comenzaron a llegar las cintas que estaba produciendo Thomas Alva Edison al otro lado del Atlántico.

Louis Lumière no era el único que, a finales de 1896, estaba explotando el nuevo

espectáculo de sombras animadas y sus rivales menudeaban en Europa y América, incubando una sorda lucha de intereses que no tardaría en estallar. Léar, Pathé y Méliès en Francia, Edison y la Biograph en los Estados Unidos y William Paul en Londres comenzaban a echar los cimientos de una nueva industria.

La vocación científica y la holgada posición económica de los Lumière les llevaban a menospreciar las posibilidades comerciales de su invento, de modo que en 1898 despidieron a casi todos sus operadores y en 1900 realizaron su última aventura cinematográfica, con una proyección sobre una pantalla gigante de veintiún por dieciséis metros. Después abandonaron aquel juguete de óptica por ellos inventado en manos de otros pioneros, que no tardarán en convertir la artesanía de los fotógrafos de Lyon en un gran espectáculo y en una próspera industria que bailará la danza de los millones.

AGITADO ORIGEN DEL CINE AMERICANO

El 6 de octubre de 1889, cuando Edison regresaba a su feudo de West Orange (Nueva Jersey), después de un viaje a Europa, recibió una descomunal sorpresa al entrar en una dependencia de su taller-laboratorio. Proyectada sobre una pequeña pantalla blanca se le apareció la imagen centelleante de uno de sus colaboradores, el inglés William K. Laurie Dickson, que en levita y con gesto cortés le saludaba con su sombrero de copa, al tiempo que brotaba en la sala una voz nasal y metalizada, que decía: «Buenos días, señor Edison. Estoy contento de verle de regreso. Espero que esté satisfecho del kinefonógrafo».

De ser cierto este episodio, puesto en circulación por algunos historiadores americanos sospechosos de favoritismo hacia Edison, el cine sonoro habría nacido antes que el cine a secas, gracias al «mago de Menlo Park».

Thomas Alva Edison, genio prolífico y negociante poco escrupuloso, es una de esas figuras de leyenda creadas por las convulsiones de la revolución científica e industrial de nuestra era. En 1878 había patentado el fonógrafo y luego, con ayuda de Dickson, había intentado combinar este invento con la cronofotografía, en balbuciente anticipación de lo que cuarenta años más tarde sería el cine sonoro.

La vasta curiosidad científica del «mago de Menlo Park» le había llevado, como ya dijimos, a conseguir la impresión de fotografías animadas sobre película de celuloide perforada, fabricada por George Eastman. Sus experiencias en este terreno le hacen compartir legítimamente, con los Lumière, la discutida y colectiva paternidad del cinematógrafo.

A comienzos de 1893 hizo construir en un patio de su laboratorio una extraña barraca de aspecto insólito, que Dickson, muy ufano, denominó «teatro kinetoscópico», pero que el personal de la casa rebautizó con el sobrenombre jocoso

de *Black Maria* (María la negra), por su vaga semejanza con los coches celulares para el transporte de presos, que en algunos Estados de la Unión se denominan así. *Black Maria* no era otra cosa que el primer estudio de la era protohistórica del cinematógrafo. Construido en madera, pintado de negro en su interior y exterior, tenía el techo desplazable y el conjunto podía girar sobre su base, orientándose de acuerdo con la posición del sol. El interior negro de esta inmensa cámara oscura ofrecía un fondo que daba relieve al movimiento de los actores.

En este fantasmagórico estudio se impresionaron las primeras series de fotografías animadas que Edison exhibió públicamente, a partir de 1894, en un aparato de visión individual patentado por él en 1891: el *kinetoscopio*.

A pesar de que el kinetoscopio obligaba a una postura algo incómoda al observador que aplicaba su ojo al ocular de aumento, el éxito alcanzado fue sorprendente y el invento de Edison se difundió con extraordinaria rapidez en infinidad de locales públicos. La industria del kinetoscopio era abastecida desde Menlo Park con películitas de diecisiete metros, cuyo precio oscilaba entre los 10 y los 20 dólares.

No tardaron las figuras más populares del *music hall* en aparecer en los kinetoscopios, en breves actuaciones. Gimnastas, bailarinas, acróbatas, boxeadores y contorsionistas se exhibían efectuando sus ejercicios que, por estar las películas arrolladas sin fin, podían contemplarse en su visión ininterrumpida a la cadencia de 46 imágenes por segundo. Los encuadres de estas películas revelan ya una elección funcional, mostrando las actuaciones de gimnastas y bailarinas encuadradas en plano general (mostrando todo el cuerpo) o en tres cuartos (hasta la rodilla).

El éxito comercial obtenido por estos aparatos de arrastre continuo y la creencia de que la visión individual era más rentable que el espectáculo colectivo, hicieron que Edison descuidara perfeccionar este invento. Edison estuvo convencido de que era un mal negocio proyectar películas en público y sobre pantalla hasta el momento en que Félix Mesguich, operador al servicio de Lumière, exhibió el sistema francés en un *music hall* neoyorquino, con una acogida auténticamente delirante, salpicada de vítores a los *Lumière Brothers* y vibrantes compases de «La Marsellesa». El cine demostraba así sin equívocos que su vocación y destino era el de un arte de masas.

Esto ocurría en junio de 1896. Pero cuando Mesguich, tras una gira, volvió a Nueva York cinco meses más tarde, se encontró con que, en franco retroceso la industria del kinetoscopio, aparecían en cambio por doquier las salas de exhibición equipadas con aparatos de proyección de patente americana: *biógrafo*, *bioscopio*, *vitascopio*, *veriscopio*... Una nueva casa productora, la American Biograph, lanzaba desde Broadway el reto monroísta en un gran luminoso: «América para los americanos». En un ambiente envenenado, con intervención de las autoridades aduaneras y confiscación de aparatos, el representante de Lumière tuvo que renunciar a su gira por el país y marchó al Canadá.

La nueva industria americana del espectáculo nació asentada en empresas como la

Edison Co., la Biograph y la Vitagraph, que, además de producir películas propias, explotaban copias ilegalmente contratipadas de las producciones que llegaban de Europa, obteniendo considerables beneficios.

La Biograph Co., nacida en 1897 y que utilizaba un aparato fabricado por dos técnicos que habían abandonado a Edison, Dickson y el francés Eugène Lauste, gozaba del apoyo financiero del hermano del presidente McKinley, a la sazón gobernador del estado de Ohio. Con el eslogan de Monroe como bandera, esta productora servirá a la propaganda personal del político y se especializará en asuntos documentales y de actualidad.

La Vitagraph fue fundada en 1898 al asociarse el ex exhibidor feriante «Pop» Rock con el caricaturista inglés emigrado James Stuart Blackton y su compatriota Albert E. Smith, perspicaces negociantes que habían obtenido un éxito sensacional en todo el país con *Tearing Down the Spanish Flag* (1898), rodada en un ático neoyorquino el mismo día en que estallaron las hostilidades entre España y los Estados Unidos.

La guerra hispano-norteamericana hizo nacer, con violencia rabiosa, un género nuevo, el de la propaganda política, que se arrastrará ya para siempre a lo largo de toda la historia del cine. Apenas se habían iniciado las operaciones militares y ya circulaban por América centenares de copias de documentales amañados en los estudios sobre la guerra hispano-yanqui. Entre los más famosos figuró el rodado en Chicago por Edward H. Amet, reproduciendo, con ayuda de maquetas en un estanque, la batalla naval del 3 de julio, en la bahía de Santiago, en la que la flota del almirante Cervera llevó la peor parte. Amet salvó con mucha naturalidad el escollo que representaba que el combate se hubiese desarrollado durante la noche, alegando con mucha seriedad que se había servido de una película «supersensible a la luz lunar» y de un teleobjetivo capaz de impresionar imágenes a diez kilómetros de distancia. La gente se tragó el anzuelo y se dice que el gobierno español llegó a adquirir, para sus archivos, una copia de tan «importante documento» gráfico.

La propaganda política y la exaltación nacionalista habían entrado de golpe a ocupar un lugar preeminente en la galería de temas de aquel nuevo juguete que, a los ojos de muchos comerciantes, comenzaba a evidenciarse como una prometedora fuente de fabulosas ganancias. Pero la brújula de la rentabilidad ya estaba señalando a los negociantes nuevos temas sugestivos, como las *Lovers' scenes*, nacidas tras el resonante éxito —éxito de escándalo, diríamos hoy— alcanzado por *El beso* (*The May Irwin-John C. Rice Kiss*, 1896), producida por Edison, que recogió en primer plano el casto beso de una escena cómica de *The Widow Jones*, comedia que triunfaba en Broadway. Este primer ósculo cinematográfico, que levantó una ola de protestas y que un comentarista calificó de «bestial», en razón del «efecto producido por este acto ampliado a proporciones gargantuescas», iba a traer no poca cola. Además de introducir el tema amoroso en el cine, prefiguraba la fórmula clásica del «final feliz» (*happy end*), que los industriales del cine no se cansarán de proponer en el futuro,

como anestesia colectiva, a la inquieta voracidad del público. De este inocente beso derivaron otros muchos besos y también abrazos, cada vez menos castos, que provocaron la indignada reacción de las ligas puritanas, pero que gozaban de amplia aceptación entre el público masculino.

Por estas mismas fechas también se estaba descubriendo en Francia que el erotismo era un filón de segura rentabilidad. Como lo era también, servidumbre de la condición humana, el tema religioso. Y para pulsar esta fibra Richard G. Hollman rodó el drama de la Pasión en pleno Nueva York, en la azotea del Grand Central Palace, con un grupo de comparsas disfrazados. Como el rodaje era invernal, el monte de los Olivos se cubrió de nieve, aunque sin impedir que la empresa llegara a buen término, y esta original *Passion Play*, que acababa de inaugurar otra cantera temática, será divulgada por los predicadores ambulantes, ayudándoles a obtener recaudaciones más generosas entre sus audiencias de pecadores.

Al igual que el primitivo teatro medieval, el cine trataba de penetrar en las masas con temas devotos aunque guiados de la mano de hombres de dudosa piedad, pero de probado tesón. Como Sigmund Lubin, de Filadelfia, que rodó en un patio interior el drama de Cristo contra viento y marea, a pesar de que Judas Iscariote le dejó plantado a medio rodaje y a pesar de que el viento, que causó destrozos en los decorados de Palestina, descubría al espectador un panorama de rascacielos y a los curiosos que, desde sus ventanas, contemplaban el rodaje.

Vemos, pues, que en el torbellino de la primera hora, además del cine político, nacían juntos, como temas medulares, el señuelo erótico y la piedad religiosa. No tardaría en aparecer otro hábil comerciante, llamado Cecil B. DeMille, que, pescador en río revuelto, trataría de reconciliar ambos sentimientos, pagando su tributo al ángel y al diablo en unas mascaradasseudorreligiosas que arrastrarán (por una u otra razón, o por ambas a la vez) a vastos sectores de público.

EL CINEMATÓGRAFO JUNTO A LA MUJER BARBUDA

En el corazón de París, en la rue Royale, Eugène Pirou tenía su elegante estudio fotográfico. Ante su cámara posaban, regularmente, príncipes, arquiduques, marquesas, generales y lo más selecto de la alta burguesía parisina. Al hablar de él, las crónicas mundanas le llamaban «fotógrafo de reyes». Pero a pesar de su condición, Pirou se sentía atraído por el nuevo espectáculo cinematográfico y se le ocurrió la idea de asociarse con el operador Léar para rodar una escena frívola interpretada por la actriz Louise Willy, que triunfaba en el escenario del Olympia. De este modo nació *Le coucher de la mariée* (1896), película de 60 metros, en la que la bella actriz se desvestía (aunque sin mostrar la menor parcela de su cuerpo, protegido por el corsé y las enaguas) y se acostaba en un lecho Luis XV. Al igual que *El beso*