

# Esas primeras imágenes cinematográficas

BÉRTOLD SALAS MURILLO

Escuela de Estudios Generales

Universidad de Costa Rica

Oficina de Comunicación

Universidad Nacional

## Resumen

Tras un repaso de los progresos científicos y tecnológicos que llevaron a la invención del cinematógrafo, se estudian los cortos de los hermanos Lumière y de Georges Méliès como “puntos de partida” en la narración cinematográfica contemporánea.

**Palabras claves:** hermanos Lumière, cinematógrafo, orígenes del cine, películas, Georges Méliès

## Abstract

After a review of the technological and scientific discoveries that led to the invention of the cinematograph, this article explores the short films produced by the Lumière brothers and those produced by Georges Méliès. These works are seen as points of departure in the development of contemporary film-making.

**Key words:** Lumière Brothers, cinematograph, origin of film-making, movies, Georges Méliès

## La era de los inventos

Con patriótico orgullo, los franceses recuerdan que fueron dos de sus compatriotas, los hermanos Auguste-Marie y Louis-Nicolas Lumière, los responsables de inventar un aparato llamado “cinematógrafo” y de proyectar las primeras películas en el Día de los Inocentes, el 28 de diciembre de 1895. Esta afirmación tiene mucho de cierto pues, efectivamente, los Lumière “ingeniaron” un artefacto, al que dieron ese nombre y que presentaron por primera vez en esa fecha. Sin embargo, es menos exacto afirmar, como hacen muchos, que ellos fueron los inventores del cine.

La “invención” de ese amplio concepto que es el cine —es decir, de algo que es un instrumento, una industria, un fenómeno cultural y un arte— fue un proceso más amplio y complejo, el cual comenzó al menos medio siglo antes y se prolonga hasta nuestros días, porque el cine nunca ha dejado de cambiar en sus características materiales, técnicas y formales. Así, en cuestiones materiales y técnicas, el cine ha experimentado numerosos cambios a través de más de un siglo de historia: ya fuera con el paso de los 16 a los 24 fotogramas por segundo al comienzo de los años 20, o con la incorporación del sonido (con el largometraje *The Jazz Singer* en 1927) y el color (con *The Wizard of Oz* en 1939) en las siguientes dos décadas. Principalmente a partir de 1990, el cine ha llegado al punto de prescindir de su soporte inicial (la película de celuloide) y aprovechar las posibilidades que brindan la digitalización y la tercera dimensión (3-D).

En sus orígenes, que es de lo que trata el presente artículo, en el cine tuvieron que ver inventores —el repaso arroja que eran más aventureros que científicos— de Estados Unidos, Inglaterra, Alemania y, por supuesto, Francia. Como apunta Roman Gubern<sup>1</sup>, estos primeros cineastas compartían la inquietud de los habitantes de la cueva de Altamira expresada por medio de sus dibujos sobre las paredes (al menos 13.000 años atrás), del faraón Ramsés (siglo XIV a. C.) cuando dio instrucciones sobre las imágenes que habrían de adornar su sepulcro, o del pintor florentino Giotto (1267-1337) en sus escenas de la vida de Cristo. En los tres casos, se trataba de la representación gráfica del movimiento, el cual también fue el propósito de la “linterna mágica”, inventada en 1640 por el jesuita alemán Athanasius Kircher.

En cuanto a la tecnología, los más inmediatos orígenes del cine pueden remontarse hasta 1827, cuando fueron tomadas las primeras fotografías por el francés Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833); que en inglés aún se denominen “moving pictures” (o *movies*) —literalmente “fotografías en movimiento”—, o que en español se llame “fotografía” al trabajo con la cámara cinematográfica y la luz, recuerdan esta procedencia. Según apuntan Gubern y Sadoul<sup>2</sup> en sus respectivas historias del cine, la primera fotografía requirió una exposición de ocho horas; este tiempo se redujo sustancialmente en los siguientes cincuenta años, hasta conseguir la casi “instantaneidad” en la captura de la luz a partir de 1870.

La impresión sobre una película de celuloide, principio de la fotografía, fue complementada por el casi simultáneo descubrimiento de que la retina “guarda” una imagen de aquello que pasa frente a ella durante una fracción de segundo<sup>3</sup>. Así, el espacio existente entre una serie de imágenes que se suceden fugazmente es “rellenado” por el cerebro. Este fenómeno, acaso un defecto de la visión humana, era conocido por los griegos, pero fue estudiado sistemáticamente por el físico británico Peter Mark Roget (1779-1869), quien lo denominó *persistencia retiniana*.

Medio siglo después, entre 1870 y 1890, se hicieron más frecuentes los esfuerzos por *animar* la fotografía. El estadounidense Eadweard Muybridge (1830-1904) creó un aparato que en apenas un par de segundos tomó 24 fotografías con otras tantas cámaras con el propósito de determinar si durante el galope, un caballo tiene en algún momento sus cuatro patas en el aire. También en los ochentas, el francés Étienne-Jules Marey (1830-1904) inventó una suerte

de fusil de repetición, con las placas fotográficas acomodadas en una rueda; entonces era una, no 24 o más cámaras.

En 1884, un artesano neoyorkino llamado George Eastman (1854-1932) —posteriormente, fundador de la Kodak— inventó el rollo fotográfico, cuando agujereó el borde de la película para fijarlo en la cámara. Otro inventor aún más célebre, el también estadounidense Thomas Alva Edison (1847-1931), descubrió la manera de hacer girar una serie de imágenes en una caja: lo llamó el *kinetoscope*<sup>4</sup>. Además, construye el primer estudio para “imágenes en movimiento” de la historia: el célebre *Black Maria*, en 1893<sup>5</sup>.

Cada invento era un paso adelante en la captación del movimiento a partir de su descomposición en sucesivos fotogramas. El siguiente problema era que las imágenes solo podían ser observadas asomándose en una cajita y por una persona a la vez; es decir, había “visionado” de las imágenes, pero no “proyección” sobre una superficie. Con el anglofrancés Louis Le Prince (1842-1890) esa caja tenía el tamaño de un pequeño refrigerador en 1888.

### Del invento al espectáculo de feria

Es entonces cuando aparecen, y piden ser distinguidos dentro de esta seguidilla de pioneros, los hermanos Lumière, Auguste (1862-1954) y, especialmente, Louis (1864-1948), quienes aprovecharon los aportes de los anteriores y algunos otros precursores. Ellos eran hijos del industrial Antoine Lumière, quien dirigía el mercado de la fotografía en Lyon.

Con la adaptación de una de las cámaras de Le Prince, los Lumière consiguieron proyectar sobre una superficie las imágenes que antes habían filmado. Este fue un cambio no solamente tecnológico, sino finalmente sociológico: la apreciación de la imagen, hasta entonces reservada por la pintura y escultura para las clases pudientes, llegó a las masas populares. Además, el solitario espectador de Edison y Le Prince pasó a formar parte de un ritual colectivo.

Patentado el 13 de febrero de 1895, sus inventores bautizaron *cinématographe* a este aparato. Tras mostrarlo ante diferentes grupos científicos, un programa de cortos dirigidos y fotografiados por Louis Lumière fue presentado públicamente el 28 de diciembre, en el *Salon Indien*, en el sótano del *Grand Café*, en el *Boulevard des Capucines* de París. Escogieron una fecha cercana a las fiestas navideñas, con la esperanza de atraer al público que llegaba al bulevar por otros motivos; sin embargo, que el propietario del local asignara una sala en el sótano señala las escasas expectativas que tenía respecto al evento.

Unos y otros se equivocaron: el artefacto de los Lumière superó el éxito de los anteriores y la primera presentación se multiplicó en muchas otras. Sobre la presencia entusiasta de espectadores, Gubern ha destacado que el cinematógrafo venía a satisfacer la apetencia de un palpitante *realismo* que marcaba el arte de la época, como lo hacían la novela naturalista y la pintura impresionista<sup>6</sup>.

Vistas hoy, estas películas son muy parecidas a las que cualquier adolescente realizaría al “estrenar” una cámara de vídeo casera o un teléfono celular

con dispositivos de vídeo: familiares y amigos, paseos por el campo o la ciudad, visitas a zoológicos o monumentos. La diferencia: el dulce sabor de lo inaugural. Estas fueron las primeras imágenes que no dejan de ser significativas por lo que anuncian para el arte y la industria cinematográfica.

La “primera película” dura algo menos de un minuto y es conocida como *La salida de la fábrica Lumière en Lyon* (La Sortie de l’usine Lumière à Lyon). Presenta a los empleados de la fábrica familiar cuando la abandonan tras una jornada de trabajo; montados en un carruaje, los propietarios cierran la caravana. Los filmes suelen decir más de lo que arrojan sus imágenes: este corto testimonia el capitalismo decimonónico, cimentado en la revolución industrial y al cual debían su fortuna los Lumière.

Como apunta Sadoul<sup>7</sup>, el cinematógrafo tuvo por primera tarea registrar la vida cotidiana de la burguesía a la que pertenecían sus inventores: por ejemplo, el tema del ocio en *Partida de cartas* (Partie de cartes), un tema que reaparecerá en incontables películas, especialmente en las del género *western*. También, las disputas entre los bebés Lumière (la ternura llega al cine) o los desfiles militares en los días patrios —era la Francia de la “Paz Armada” que precedió la Primera Guerra Mundial—.

Entre las decenas de cortos de los Lumière, otros dos merecen ser destacados. Evidentemente, *El regador regado* (Le jardinier o L’arroseur arrosé), presentado en el *Boulevard des Capucines* y que es, según destaca María Lourdes Cortés, el primer filme argumental de la historia<sup>8</sup>. Inaugura el *gag* cómico, es decir, el efectismo físico para generar risa: un hombre riega el jardín y no se percató de que un muchacho está a sus espaldas, pisando la manguera para que el agua deje de salir; intrigado, el hombre se asoma por el agujero de donde nada sale, el chico retira el pie y el regador acaba regado.

El otro es *La llegada de un tren a la Ciotat* (L’Arrivée d’un train à La Ciotat), que fue una de las primeras películas filmadas, pero no estuvo en esa sesión inaugural. En esta, hay profundidad de campo<sup>9</sup> y la cámara es por primera vez un personaje: un ferrocarril arriba a la estación y se dirige hacia el frente, es decir, hacia la cámara y, por tanto, hacia los espectadores. Según se recuerda, los asistentes a la presentación de este filme creyeron que la locomotora atravesaría la pantalla y, atemorizados, abandonaron sus asientos. Este corto, también de apenas un minuto, anticipó las emociones que hoy acompañan numerosos productos filmicos, especialmente los de acción o de terror.

Como quienes propagan la buena nueva, los Lumière enviaron a sus operadores por todo el mundo: muy pronto el aparato filmó y proyectó en toda Europa, América, Asia y África. Películas que testimonian el hacer de la gente son los primeros noticiarios y preparan el terreno que ocupará el cine documental. Aunque la cámara es estática, se va construyendo una idea de encuadre, de acomodo de las personas y los objetos dentro del campo de visión.

Es a uno de los operadores de los Lumière a quien se atribuye la poco intencional invención del *travelling*, elemental movimiento de cámara, en el que la cámara se mueve hacia los lados, abandonando su posición inicial; fue Alexandre Promio quien filmó Venecia desde una góndola en movimiento<sup>10</sup>. Al mismo

tiempo, en Rusia nació la censura: registrada la muerte de decenas de personas durante la coronación del zar Nicolás II, el cineasta debió entregar la película a la policía<sup>11</sup>.

Pero los Lumière no tenían demasiadas inquietudes artísticas, ni siquiera olfato comercial. Inventaron un aparato, el cinematógrafo, pero no supieron qué hacer con él: era como contar con cuerdas vocales y desconocer cualquier tipo de lenguaje. Después de año y medio de proyectar entradas y salidas, partidas de cartas y querellas infantiles, el público abandonó las salas donde se proyectaban sus películas: el cine corría el riesgo de desaparecer por falta de imaginación. Sin embargo, al igual que los tecnológicos, los progresos artísticos tienen nombres y apellidos: el francés Georges Méliès, el británico George A. Smith, los norteamericanos Edwin S. Porter y David W. Griffith, entre otros.

Miembro de la denominada Escuela de Brighton, Smith es señalado por Cousins como el primero que en 1898 cubrió una parte del espacio con terciopelo, filmó una secuencia, rebobinó la película y volvió a exponerla, de manera que la primera imagen pareciera flotar cual un fantasma sobre el segundo escenario. Habían nacido los efectos especiales<sup>12</sup>. Un progreso aún más significativo le atribuye el cambio de un plano a otro en la misma escena, comenzando así la edición y, por tanto, la independencia de la cámara del estatismo dispuesto por los Lumière.

## El mago del cine

Mucho más célebre que Smith, también Méliès ha sido señalado como inventor de los efectos especiales. Según cuenta la leyenda que él mismo propagó, estaba filmando en la Plaza de la Ópera y el rollo de película se atascó por un minuto; cuando reveló la película, descubrió que los hombres que pasaban se convertían en mujeres y el carruaje en carroza fúnebre. Anterior o posterior a Smith en su invención, lo cierto es que aprovechó los efectos especiales como hoy lo hacen George Lucas (la saga de *Star Wars*) o Robert Zemeckis (entre otras, *Forrest Gump*, 1994).

Herederero de una fábrica de zapatos, Méliès se había dedicado a la magia —dirigía su propio teatro, el Robert Houdin—, y estuvo presente en la primera exhibición cinematográfica en el *Salon Indien*. De inmediato, se percató de las posibilidades del cinematógrafo y quiso comprar la patente por 10.000 francos; la respuesta de Antoine Lumière fue negativa, supuestamente, porque el artefacto no tenía futuro comercial.

Esta respuesta no desalentó a Méliès: en Inglaterra, y a espaldas de los Lumière, consiguió una cámara muy parecida a la que estos utilizaban y la adaptó por su cuenta. Este es un atrevimiento que hemos de agradecer, porque transformó el realismo protodocumental de Louis y Auguste Lumière en espectáculos donde mandaba la fantasía y la teatralidad. A través de su empresa Star Film, contribuyó a la creación de una industria cinematográfica, la francesa, que fue la más importante del mundo hasta el comienzo de la Gran Guerra en 1914.

Como con los Lumière, repasemos algunas de las películas de Méliès realizadas entre 1896 y 1913, buscando qué hay en ellas que permanece en las que vemos hoy. Poseedoras de un innegable encanto, es evidente que había un prestidigitador y un hombre de teatro detrás de la cámara. Detrás y al frente, porque Méliès protagonizaba sus películas, además de musicalizarlas y escribir los argumentos..., era *El hombre orquesta* (*L'homme orchestra*, 1900), como se llama una de sus piezas más famosas.

En los cortos que se conservan, la cámara no se mueve un milímetro de un obstinado plano general y solo hay edición cuando es necesaria para un cambio espacial o temporal. Sin embargo, dentro del encuadre desplegaban su arte actores y utileros procedentes del teatro: exhibían sus dotes acrobáticas, lucían sus vestuarios y, por supuesto, aparecían o desaparecían, se multiplicaban o dividían, desgranando las posibilidades del aún reciente invento.

Entre todos, el más conocido es *Le voyage dans la lune* (1902), una adaptación de diez minutos de la novela de Jules Verne que está poco emparentada con la ciencia ficción. La expedición al más próximo astro es realizada por una serie de astrónomos de largas barbas y vestidos como magos, muy diferentes de los astronautas contemporáneos. Antes de alzar el vuelo, disparados por un largo cañón que se yergue sobre París, son despedidos por guapas modelos y en la luna son arrullados por las estrellas, que también tienen figura de mujer. Falsamente inocente, este corto no deja de revelar una visión de mundo, especialmente al presentar a los selenitas, pobladores de la luna: una tribu de "salvajes" muy parecida a como imaginaban los franceses a los habitantes de sus colonias en el África subsahariana.

Al contrario de la preferencia realista que según Gubern acuerva el surgimiento del cine, los filmes de Méliès no buscan, por el contrario, evaden anclarse en la realidad. Con apariciones y desapariciones, así como con maquetas y poleas, buscaba y conseguía todo lo contrario a los positivistas hermanos Lumière. Para Méliès, como para muchos cineastas contemporáneos (Tim Burton [*Edward Scissorhands*, 1990; *Corpse Bride*, 2005]; Jean-Pierre Jeunet [*Delicatessen*, 1991; *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001]), el cine es fiesta y magia. No importa si en ese burbujeo de la fantasía se invoca lo demoníaco, como pasa en divertidos cortos como *El cake-walk infernal* (*Le cake-walk infernal*, 1903), con un inquieto y en algún momento descabezado diablo que baila el ritmo de moda en París; o en *El inquilino diabólico* (*Le locataire diabolique*, 1909), cuando un misterioso inquilino saca de una mediana maleta todo su ajuar, desde un reloj de pared y un piano hasta su aburguesada familia y servidumbre.

A veces, la historia no es diabólica, pero sí tiene una indudable crueldad: en *El hombre de la cabeza de caucho* (*L'homme à la tête en caoutchouc*, 1901), una cabeza, la de Méliès, es inflada hasta estallar. En *Nuevas luchas extravagantes* (*Nouvelles luttes extravagantes*, 1900) y *Barbazul* (*Barbe-Bleu*, 1901), el cuerpo humano es zarandeado sin clemencia.

Estos y otros cortos de Méliès, fundacionales para el arte, la industria y el fenómeno cultural que es el cine, son pretextos para mostrar sus maravillas, su capacidad de trastocar "lo real". En *Un hombre de cabezas* (*Un homme de têtes*,

1898), el mismo Méliès se quita la cabeza repetidas veces, hasta colocar media docena sobre la mesa. La operación la repite en *El Melómano* (*Le mélomane*, 1903), aunque esta vez las testas son lanzadas hacia un gran pentagrama y se convierten en notas musicales.

Al igual que los Lumière, Méliès realizó filmes noticiosos. Sin embargo, en su caso eran “reconstrucciones”: el proceso a Alfred Dreyfus, que a finales del siglo XIX conmocionó la opinión europea por sus componentes de espionaje y antisemitismo, fue recreado con actores en su estudio en Montreuil. Aún más sorprendente es la coronación del rey Eduardo VII de Inglaterra en 1901, la cual se filmó antes de que tuviera lugar, con instrucciones del verdadero maestro de ceremonias del evento, para garantizar que fuera su “reproducción exacta”.

Al subrayar el papel del encuadre —es decir: composición, acomodo de personas y objetos, sus desplazamientos, entre otros elementos—, Méliès muestra un camino que el cine continuó en una obra imprescindible como *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das kabinett der Doktor Caligari*, 1919), de Robert Wiene, pero que fue abandonado ante las posibilidades del montaje descubiertas por David Wark Griffith (*Intolerance*, 1916) y apuntaladas por Sergei Eisenstein (*Bronenets Potyomkin* [Acorazado Potemkin, 1925]).

Sin embargo, la propuesta de Méliès fue continuada en alguna forma por comediantes como Charles Chaplin o Jacques Tati, o por especialistas en la planificación de la secuencia<sup>13</sup>, como Orson Welles (*Citizen Kane*, 1941) o Stanley Kubrick (*2001: A Space Odyssey*, 1968) o contemporáneos como los hermanos Ethan y Joel Coen (*No Country for Oldmen*, 2006). También esta propuesta es recreada por los muchachos de la *Nouvelle vague* francesa, especialmente Jacques Rivette (*La belle noiseuse* [La bella mentirosa, 1991]) y Eric Rohmer (*Ma nuit chez Maud* [Mi noche con Maud, 1969]), mediante su defensa de la *mise en scène* (puesta en escena). Como también está presente en aquellos directores que hoy destacan por la riqueza y fantasía de sus historias y encuadres, como los mencionados Tim Burton y Jean-Pierre Jeunet.

Como ha sido repasado, una inquietud que acompañaba al ser humano desde hace miles de años, la pretensión de captar el movimiento (y así, una parte importante de la vida) suscitó numerosos experimentos durante el siglo XIX que culminaron con la invención del cinematógrafo. Este artefacto se convirtió muy pronto, gracias entre otros a pioneros como los Lumière o Méliès, en un arte, una industria y un fenómeno cultural imprescindible para comprender el siglo XX.

## Notas

- 1 R. Gubern (1982). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen. El proceso de la *invención* del cine es narrado entre las páginas 15 y 23.
- 2 G. Sadoul (1972). *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI. El relato de la *invención* se desarrolla entre las páginas 5 y 15.
- 3 R. Kuhn (1986). “Evolución del lenguaje cinematográfico”, en E. Moreira (comp.), *Una visión crítica del cine*. San José: Editorial Nueva Década, p. 107.

- 4 M. Cousins (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Blume. Los esfuerzos anteriores a los hermanos Lumière son relatados entre las páginas 21 y 23.
- 5 J. M. Caparrós Lera (2001). *Breve historia del cine americano*. Barcelona: Littera, p. 14.
- 6 R. Gubern (1982). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, p. 10.
- 7 G. Sadoul (1976). *Historia del cine mundial*. México: Siglo Veintiuno Editores, p. 17.
- 8 M. L. Cortés (2000). "Prólogo" a *Luces, cámara, acción*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- 9 Es decir: el encuadre comprende elementos ubicados a diferente distancia de la cámara. De esta manera, algunas personas aparecerán en plano general (el cuerpo humano aparece en un contexto espacial), mientras otro en plano americano (el cuerpo humano aparece segmentado y se presenta de las rodillas para arriba) o entero (aparece todo el cuerpo humano, pero no se reconoce el contexto espacial en el que se encuentra).
- 10 M. Michel (1964). *Aspectos del cine francés*. México: UNAM, p. 12.
- 11 M. Cousins (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Blume, p. 24.
- 12 *Ibíd*em, p. 25.
- 13 P. Gimferrer (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.

## Bibliografía

- Caparrós Lera, J.M. (2001). *Breve historia del cine americano*. Barcelona: Littera.
- Cortés, M.L. (2000). *Luces, cámara, acción*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Cousins, M. (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.
- Gimferrer, P. (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Gubern, R. (1982). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Michel M. (1964). *Aspectos del cine francés*. México: UNAM.
- Moreira, E. (comp.) (1986). *Una visión crítica del cine*. San José: Nueva Década.
- Sadoul, G. (1972). *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI.