

## 1. El cine, el avión

El agonizante siglo XIX nos lega dos nuevas máquinas. Ambas nacen casi en la misma fecha, casi en el mismo lugar, se lanzan simultáneamente por el mundo, cubren los continentes. Pasan de las manos de los pioneros a las de los explotadores, franquean un «muro del sonido». La primera realiza por fin el sueño más insensato que ha perseguido el hombre desde que mira el cielo: arrancarse de la tierra. Hasta entonces sólo tenían alas las criaturas de su imaginación, de su deseo: Los ángeles. Esta necesidad de volar, que toma impulso, mucho antes que Ícaro, al mismo tiempo que las primeras mitologías, se muestra aparentemente como la más loca e infantil. Así, se dice de los soñadores que están en las nubes. Los de Clément Ader, por un instante, escaparon del suelo y el sueño tomó cuerpo finalmente.

Al mismo tiempo se presentaba una máquina igualmente milagrosa; esta vez el prodigio no consistía en lanzarse hacia el más allá aéreo, donde sólo habitaban los muertos, los ángeles y los dioses, sino en reflejar la

realidad de la tierra. El ojo objetivo —y aquí el adjetivo tenía tal peso que se hacía sustantivo— captaba la vida para reproducirla, «imprimirla», según Marcel L'Herbier. Este ojo de laboratorio, desnudo de todo fantasma, se había podido perfeccionar por responder a una necesidad de laboratorio: la descomposición del movimiento. Mientras que el avión se evadía del mundo de los objetos, el cinematógrafo sólo pretendía reflejarlo para examinarlo mejor. Para Muybridge, Marey y Démeny, el cinematógrafo, o sus predecesores inmediatos, como el cronofotógrafo, son instrumentos de investigación «para estudiar los fenómenos de la naturaleza» y «rinden... el mismo servicio que el microscopio para el anatomista».<sup>1</sup> Todos los comentarios de 1896 se vuelven hacia el porvenir científico del aparato de los hermanos Lumière, quienes, veinticinco años después, seguían considerando el espectáculo del cine como un accidente.

Mientras los Lumière no creían en el futuro del cine, el espacio aéreo se había civilizado, nacionalizado, «navegabilizado». El avión, *hobby* de soñador, manía de cabalgador de nubes, era asimilado por la práctica y se convertía en el medio práctico del viaje, del comercio y de la guerra. Unido a la tierra por las redes de radio y radar, el «corcel del cielo» se ha hecho correo del cielo, transporte común, diligencia del siglo xx. Sigue siendo dominio del sueño, de los pioneros y de los héroes, pero cada hazaña precede y anuncia una explotación. El avión no ha huido de la tierra. La ha dilatado hasta la estratosfera. La ha acertado.

La máquina volante ha alcanzado sabiamente el mundo de las máquinas, pero «las obras creadas por el cine, la visión del mundo que presentan, han desbordado de manera vertiginosa los efectos de la mecánica y de todos los soportes del film».<sup>2</sup> El film se ha lanzado, cada vez más alto, hacia un cielo de sueño, hacia el infinito de las estrellas —de las *stars*—, bañado de música, poblado de presencias adorables y demoníacas, escapando de la tierra de la que debía ser, según todas las apariencias, servidor y espejo.

Este fenómeno asombroso apenas llama la atención de los historiadores del cine, que consideran, según una cándida finalidad, el tiempo de génesis del cine como una época de aprendizaje en la que se elaboran un lenguaje y los medios predestinados, supuestamente, para constituir el

1. Véase las obras citadas en nuestra bibliografía (II, B), principalmente las de Étienne-Jules Marey y Georges Démeny. Las referencias completas de las obras que se citen en las notas, se encontrarán en la bibliografía, al final del libro.

2. G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, pág. 26.

séptimo arte. Nadie se asombra de que *el cinematógrafo, desde su nacimiento, se haya apartado radicalmente de sus fines aparentes, técnicos o científicos, para ser aprehendido por el espectáculo y convertirse en cine.*<sup>3</sup> Y la palabra aprehendido es justa: el cinematógrafo hubiera podido realizar inmensas posibilidades prácticas.<sup>4</sup> Pero el impulso del cine —es decir de la película-espectáculo— ha atrofiado estos desarrollos que hubieran parecido naturales.

¿Qué poder interno, qué «maná» misterioso poseía el cinematógrafo para transformarse en cine? Y no solamente para transformarse, sino para aparecer en este punto irreal y sobrenatural en el que estas dos nociones parezcan poder definir su naturaleza y esencia evidentes.<sup>5</sup>

Ricciotto Canudo fue el primer teórico del cine por haber sabido definir con subjetividad el arte de lo objetivo: «En el cine, el arte consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos».<sup>6</sup> «El cine es creador de una vida», declaraba en 1909 Apollinaire. En la proliferación de textos dedicados al cine, a partir de los años 20, se multiplican las notas de este estilo: «En el cine, personajes y objetos se nos aparecen a través de una especie de bruma irreal en una impalpabilidad de fantasma...»<sup>7</sup> «El peor cine sigue siendo cine a pesar de todo, es decir, algo emocionante e indefinible».<sup>8</sup> Continuamente se leen expresiones como «ojo surrealista», «arte espiritista» (Jean Epstein), y sobre todo la palabra dominante: «el cine es sueño» (Michel Dard). «Es un sueño artificial» (Théo Varlet). «¿No es también un sueño el cine?» (Paul Valéry). «Entro en el cine como en un sueño» (Maurice Henry). «Parece que las imágenes que se mueven han sido especialmente inventadas para permitirnos visualizar nuestros sueños» (Jean Tédesco).<sup>9</sup>

3. Las primeras películas científicas, las del doctor Jean Comandon, fueron realizadas a instigación de Pathé, quien, en su búsqueda de lo maravilloso, descubrió de repente la ciencia.

4. J. Schiltz, *Le Cinéma au service de l'industrie*. (Hagamos notar que los esfuerzos de Jean Painlevé han quedado con frecuencia aislados).

5. «La misma naturaleza del cine... lo orienta hacia la representación de acontecimientos irreales o sobrenaturales». Raoul Ergmann: «Le Règne du fantastique», en *Cinéma d'aujourd'hui*, pág. 37. Las mismas reflexiones hace Jean Epstein en *Cinéma bonjour*, págs. 43-44.

6. R. Canudo, *L'Usine aux images*, pág. 39.

7. Quesnoy, «Le Cinéma», en *Rouge et Noir* (Cuaderno especial), pág. 103.

8. J.-F. Laglenne, «Cinéma et peinture», en *Cahiers du Mois*, n.º 16-17, pág. 106.

9. Véase Jean Epstein, *Cinéma bonjour*, págs. 112-113. Michel Dard, en *Rouge et Noir*, pág. 117. Théo Varlet, *ibíd*, pág. 78. Paul Valéry, en *Cahiers de l'IDHEC*, n.º 1, París, 1944. Maurice Henry: «Défense du cinéma américain», en *Rouge et Noir*, pág. 146. Jean Tédesco: «Cinéma expression», en *Cahiers du Mois*, pág. 25.

Pero ¿no es todo onírico para los soñadores y poético para los poetas? Sin embargo, teóricos, universitarios y sabios recurren a las mismas palabras y a la misma doble referencia de la afectividad y de la magia para calificar el cine. «En el universo fílmico hay una especie de maravilla atmosférica casi congénita», dice Étienne Souriau.<sup>10</sup> Élie Faure evoca el cine como «una música que nos llega por medio del ojo».<sup>11</sup> Para León Moussinac y Henri Wallon, el cine aporta al mundo un sentimiento, una fe, la «vuelta hacia las afinidades ancestrales de la sensibilidad».<sup>12</sup>

Aquí comienza el misterio. A la inversa de la mayoría de los inventos, que se convierten en utensilios y se ordenan en los cobertizos, el cinematógrafo escapa a esta suerte prosaica. El cine refleja la realidad, pero es también algo que se comunica con el sueño. Esto es lo que nos aseguran todos los testimonios; ellos constituyen el cine mismo, que no es nada sin sus espectadores. El cine no es la realidad *porque así se diga*. Si su irrealidad es ilusión, es evidente que esta ilusión es al menos su realidad. Pero al mismo tiempo sabemos que lo objetivo está despojado de subjetividad y que ningún fantasma va a turbar la mirada que fija a nivel de lo real.

El cine ha tomado su impulso más allá de la realidad. ¿Cómo? ¿Por qué? Sólo lo podemos saber siguiendo el proceso genético de esta metamorfosis. Ya antes presentimos que el cinematógrafo de Lumière contenía, en estado de potencia y energía latente, lo que debía transfigurar en «gran payaso», según la expresión de Georges Cohen-Séat. Si es verdad que hay algo maravilloso y anímico en el cine, esta maravilla y esta alma estaban encerradas en los cromosomas del cinematógrafo. ¿Cabe limitarse a oponer, lógica y cronológicamente, la ciencia a la imaginación? «Fue en primer lugar una ciencia, nada más que una ciencia. Ha sido precisa la imaginación grandiosa del hombre...»<sup>13</sup> Detengámonos.

¿Nada más que una ciencia? En 1829, Joseph-Antoine-Ferdinand Plateau fija su mirada en el sol de verano durante 25 segundos. Quedará ciego, pero, mientras tanto, nace un juguete, un simple juguete: el fenakisticopio. Amasa Leland Stanford, un excéntrico millonario aficionado a las carreras de caballos, apuesta sobre el galope de un caballo y da lu-

10. É. Souriau, «Filmologie et esthétique comparées», en *Revue Internationale de Filmologie*, n.º 10, pág. 149.

11. É. Faure, en *Encyclopédie Française*, 16/64/19.

12. Véase Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*. Henri Wallon: «De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie*, n.º 1, pág. 16.

13. É. Faure, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, pág. 38.

gar a las experiencias de Eadweard James Muybridge en el hipódromo de Sacramento, en Palo Alto (California). Un hombre de genio, Thomas Alva Edison, que se dedica a toda clase de oficios y que va a convertirse en un potentado industrial, perfecciona, entre otros hallazgos, el kinetógrafo. Su leyenda da lugar a la antepasada patética de la ciencia ficción moderna, la «Eva futura» del conde Auguste Villiers de l'Isle Adam. «Los fanáticos, los maniáticos, los pioneros desinteresados capaces, como Bernard Palissy, de quemar sus muebles por unos segundos de imágenes temblorosas, no son industriales ni sabios, sino posesos de su imaginación», dice André Bazin.<sup>14</sup> Pero el poseso de su imaginación ¿no es ya inventor antes de que sea consagrado como gran sabio? ¿Acaso una ciencia no es algo más que una ciencia? ¿No es siempre, en su origen inventivo, hija del sueño?

Los grandes inventos han nacido del mundo de las «manías», de los *hobbies*. No surgen de la gran empresa desarrollada, sino del laboratorio del iluminado solitario o del taller del hombre de múltiples oficios. (Es inútil agregar que la empresa se apodera rápidamente del invento). Si generalizamos a escala de las naciones, ¿cabe pensar que su retraso en el plan de concentración y racionalización industrial hizo de Francia un país de inventores?

Si bien el cine es un invento internacional, fue en esta Francia artesana, de variados oficios, donde hubo mayor número de hallazgos de carácter cinematográfico (129 patentes en el año 1896 contra 50 en Inglaterra). El nacimiento del cinematógrafo nos llevaría fácilmente a los problemas de una sociología comparativa de la invención,<sup>15</sup> pero aquí queremos subrayar este punto: inventores, soñadores y hombres de múltiples oficios pertenecen a la misma familia y navegan en las mismas aguas donde surge el genio.

La técnica y el sueño están ligados en su nacimiento. No se puede colocar el cinematógrafo, en ningún momento de su génesis ni de su desarrollo, solamente en el campo del sueño o en el de la ciencia.

Durante todo el siglo XIX, sabios y prestidigitadores se pasan el in-

14. A. Bazin, «Le Mythe du cinéma total», en *Critique*, tomo I, n.º 6, págs. 552-557.

15. Principalmente el misterio de la coincidencia cosmopolita de los grandes inventos. Un invento nunca nace solo. Se le ve surgir simultáneamente en diversas partes del globo, como si sus inventores no fueran más que médiums dispersados de un mismo genio subterráneo. Thomas Alva Edison en Estados Unidos y William Friese-Greene en Inglaterra; el doctor Ottomar Anschütz y Max Skladanovsky en Alemania; otros investigadores en Rusia; Georges Démeny y Raoul Grimoin-Sanson en Francia, trabajan al mismo tiempo en el aparato que Lumière será el primero en acabar.

vento que se está haciendo y, en cada una de estas idas y venidas, se le añaden nuevas perfecciones. El fenakistiscopio de Plateau se transforma en zoótropo (William George Horner, 1834), linterna mágica animada que se proyecta sobre la pantalla (Franz von Uchatius, 1853), dibujo animado (praxinoscopio de Émile Reynaud, 1887; teatro óptico, 1889). Paralelamente, el juguete, asociado a este otro juego para personas mayores que es la fotografía, se convierte, pasando por la extravagante fantasía del multimillonario Leland Stanford, en instrumento de investigación (revólver fotográfico de Pierre-Jules-César Janssen, 1876; cronofotógrafo de Étienne-Jules Marey, 1882). Los prestidigitadores se transforman en sabios y éstos en prestidigitadores; el profesor de ciencias naturales Reynaud se hace director de teatro óptico y Lumière director de *tournées* foráneas. ¿De qué se trata? ¿De un juguete para el *children's corner*? ¿De una carabina para el sabio que va a captar los movimientos de la mariposa? ¿De dibujos animados para el Museo Grévin? ¿De un complemento visual del fonógrafo? ¿De una máquina automática de las que hay en las ferias? ¿De una máquina o de una broma?

La incertidumbre aumenta al intentar adentrarnos en los orígenes. ¿Ciencia óptica? ¿Sombras mágicas? «El invento del cine resulta de una larga serie de trabajos científicos y del gusto que ha tenido siempre el hombre por los espectáculos de sombra y de luz...», dice Marcel Lapiere.<sup>16</sup> Los trabajos científicos, recuerda Martin Quigley Jr., se remontan al árabe Alhazan, que estudió el ojo humano; a Arquímedes, que usó sistemáticamente lentes y espejos; a Aristóteles, que fundó una teoría de la óptica.<sup>17</sup> Este peregrinaje nos lleva no solamente a los orígenes de la ciencia física, sino también de la religión, la magia y el arte, pasando por la fantasmagoría. Los predecesores de los hermanos Lumière son los que mostraban linternas mágicas, entre los que podemos citar como más ilustres a E.-G. Robertson (1763-1837) y al padre Athanasius von Kircher (1601-1682), herederos de la antigua magia. Cinco mil años antes, en las paredes de las cavernas de Java, el Wayang realizaba sus juegos de sombras. Los cultos griegos de misterio, practicados en su origen en las cavernas, iban acompañados de representaciones de sombras, según la hipótesis de Jean Przylynsky, quien de este modo cree explicar el origen del mito platónico descrito en el 7º libro de la *República*.<sup>18</sup>

¿De dónde proviene, pues, el cine? «Su nacimiento... lleva todos los

16. M. Lapiere, *Anthologie du cinéma*, pág. 13.

17. M. Quigley Jr., *Magic shadows. The story of the origins of the motion pictures*.

18. Comunicación en el Congrès Internationale d'Esthétique, París, 1937.

caracteres del enigma, y cualquiera que se interrogue sobre él se extravía en el camino, abandona la búsqueda». <sup>19</sup> A decir verdad, el enigma se plantea principalmente por la incertidumbre de una corriente zigzagueante entre el juego y la investigación, el espectáculo y el laboratorio, la descomposición y la reproducción del movimiento, por el nudo gordiano de ciencia y sueño, de ilusión y realidad donde se prepara el nuevo invento.

¿Corta el cinematógrafo este nudo gordiano? Surge en 1895, fiel absolutamente a las cosas reales por la reproducción química y la proyección mecánica, verdadera demostración de óptica racional, y parece tener que disipar para siempre la magia del Wayang, los fantasmas del padre Kircher y las chiquilladas de Reynaud. Se le entroniza en la Facultad, se le saluda académicamente. Pero ¿no es esta máquina lo más absurdo que quepa imaginar, ya que sólo sirve para proyectar imágenes por el placer de verlas?

19. A. Valentin, «Introduction à la magie blanche et noire», en *Art. Cinématographique*, n.º 4, París, Alcan, 1927, pág. 109.

