

La jactancia de Louis Lumière (Re-visión del nacimiento del cine)

**MARÍA G.
SANTA EULALIA**

“¡No! ¡Terminantemente, no!
No hay, nunca hubo un
inventor de las imágenes en
movimiento”

Henry V. Hopwood
(*Living Pictures*, 1899)

A estas alturas de la
Historia, cuando acaban
de estrenarse dos
películas de una factura y
contenido tan singulares
como *Match Point* y
Saraband, por ejemplo, no
es extravagante que se
nos antoje echar una
mirada hacia atrás, a los
inicios del cine.

Match Point dibuja un
círculo impecable,
manejando como un
compás el argumento
sobre un joven de
extracción tan humilde
como ávido de ascender
en sociedad. Para
alcanzar su objetivo, no
desdeña lesionar
irreversiblemente a
terceros y, además,
consigue controlar sus
remordimientos, con la
complicidad veleidosa de
la suerte. Expresada la
intromisión de ésta, en
una secuencia poética,
casi imperceptible, pero
impactante, decisiva.

Saraband, por su parte,
bucea en un ámbito más
íntimo, al observar lo
perecedero de unos lazos
matrimoniales, resultante
de persistente infidelidad;

CINE

la intimidación en que
desembocan
dsencuentros paterno-
filiales; tensión y congoja
por exceso de exigencias
o proteccionismo o
soledad. En fin, la
intrincada estructura de
las indomesticables
comunicaciones
humanas, expuestas con
ocasión del reencuentro
de una pareja que ha
vivido separada 30 años.
No se vislumbra remedio
a los contrasentidos,
desconexiones y altibajos
de los sentimientos en
juego.

Contar dramas con simples imágenes

Que un buen día se
pudiera acceder a
desarrollos de semejante
potencial dramático, a
base de puras y simples
imágenes, no podía
pasársele por la cabeza a
Louis Lumière. Nada más

lejos de su pensamiento
que suponer la narración
de un problema moral,
como el compuesto por
Woody Allen, o plantear
una denuncia sobre el
conflictivo tejido de las
relaciones de familia:
hombre-mujer-hijos, como
la que elabora Ingmar
Bergman, con el único
concurso de una tira de
fotogramas.

Lumière no podía haber
previsto el mañana del
cinematógrafo, su forma
evolucionada actual,
porque no sólo no creyó
en él, sino que lo empleó
como un simple medio de
impresión de la
materialidad circundante,
eludiendo tramas e
intenciones críticas o de
otro tipo, y lo dejó de lado
pronto y definitivamente,
en esa fase de mero
espejo de
acontecimientos o crónica
visual de sucesos.

Una designación discutida

Dada esa situación, así el
desconocimiento de las
posibilidades del prodigio,
como su abandono, a los
cinco años de ponerlo en
marcha (mientras los
demás desvelados por el
mismo asunto, no
cesaban de procurar
mejoras a sus hallazgos),
invita a cuestionar la rara
convención que determinó
conceder a Louis Lumière
el título de inventor del
cinematógrafo, urbi et
orbe. Bien es verdad que
muchos historiadores
rechazan tal designación
en exclusiva. No sólo está
explícitamente puesto de
manifiesto en la negativa
frase de Henry V.
Hopwood, situada como
subtítulo en este artículo,

y que Laurent Mannoni, Director del Museo del Cine de París, coloca en primera página de su obra *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre*. Archéologie du cinema, 1994.

Quizá impulsa a la presente re-visión, escribir en diciembre, mes en cuyo día 28 se hizo la renombrada presentación pública del aplaudido cinematógrafo.

Los primeros pasos

Tan adecuada como cualquier otra del mismo año es, para empezar esta ojeada retrospectiva, la fecha del 12 de junio de 1895.

Una vez mostrada la cámara-proyector de los hermanos Augusto y Louis Lumière a los asistentes al Congreso de Fotografía de Lyon, le tocó el turno al proyector de doce objetivos del acreditado fotógrafo, Albert Londe, director del servicio fotográfico de la clínica para enfermedades mentales del hospital de la Salpêtrière. No fue aclamado como su predecesor, pero su comparecencia allí pone de relieve su servicio a la ciencia y certifica la multiplicidad de intentos contemporáneos por transmitir vida a las pantallas. Unos meses después, en la revista *Le Chasseur Français*, Londe opinaba, como otros técnicos de la época, sobre el aparato de los Lumière que solucionar el problema de la proyección era muy simple. Bastaba aplicar un sistema idéntico al de toma de vistas: efectuar una interrupción

entre cada imagen. Citaba los mecanismos utilizados por el fisiólogo y cronofotógrafo Etienne-Jules Marey (de quien era discípulo) y de Georges Demenÿ (antiguo colaborador de Marey), que operaban de aquel modo. Recalcaba que los Lumière, aprovechando iniciativas de precursores y asociándolas, habían construido un instrumento sobre el cual se estaba haciendo mucho ruido. Restaba importancia a los lioneses, pues su procedimiento de detención automática, imagen por imagen, era la fórmula indiscutiblemente descubierta por Marey, y las bandas de celuloide que empleaba las había usado, con anterioridad, Edison. El cinematógrafo no contenía, en conclusión, ninguna novedad.

Autoproclamación

Sin embargo, en 1930, 18 años antes de su fallecimiento, Louis Lumière hacia, al parecer, estas manifestaciones sobre el cine, reproducidas en *Arqueología del Cine*, de C.W. Ceram, 1975: "Yo no lo frecuento. Si hubiera previsto que acabaría en esto, no lo habría inventado".

Pero ni siquiera el nombre había sido ideado por él. En el primer momento, definió al aparato como quinetoscopio de proyección, evidenciando su dependencia del ingenio de Thomas Alva Edison, el quinetoscopio (del que, luego, se añadirá algo más).

Por lo menos, dos colegas previamente denominaron cinematógrafo a sus respectivos proyectos patentados. Uno, el también francés Leon-Guillermo Bouly, de quien perduran pocas señas de identidad, pero se conservan tres aparatos. El primero, patentado el 12 de febrero de 1892; el segundo, el 27 de diciembre de 1893, reversible, que puede filmar y proyectar, y el último, propiedad de la casa Eastman, guardado en su centro de Rochester (USA), por el que Laurent Mannoni, antes citado, considera a Bouly como uno de los más modernos cronofotógrafos de su tiempo. La segunda adopción del nombre cinematógrafo corresponde al estadounidense Jean Acmé Le Roi, experimentado en proyecciones ante público y que habría sido pionero en ese menester, aunque no hayan logrado unanimidad al juzgarle los analistas de la pre-historia del cine.

Probablemente porque las comunicaciones transnacionales no habían alcanzado la amplitud ni la velocidad actual o porque muchos datos se han venido averiguando a posteriori, no aludía Londe a más descubrimientos similares y viables, probados en varios territorios en aquella época.

Es, entre otros, el milanés Walter Alberti quien, en su libro *Film & Società*, 1971, resume que habían culminado, hacia 1890, los resultados de al menos tres siglos de

investigaciones, en forma de aplicaciones prácticas, en aparatos capaces, de una manera o de otra, de reproducir el movimiento animal sobre pantalla, mediante la proyección de película previamente impresionada.

Laurent Mannoni, en su obra aludida, destaca la abundante cosecha de inventores de finales del siglo XIX. Recalca que muchos están hoy olvidados porque sus sistemas no aportaban innovaciones. No obstante, distingue a unos cuantos que merecerían serios estudios. Entre ellos, trae a colación a los ingleses: Wordsworth Donisthorpe, William Car Crofts y Wallace Goold-Levison; los alemanes: Kohlausch y Mach; los franceses: Sébert, Henri Carelles, Alfred Bidal, Georges Lesueur y Fernand Gossart.

Demasiados inventores

El historiador iconoclasta, C. W. Ceram, ya mencionado, opina que “no es posible citar cronológicamente todos los nombres que, en los diez años decisivos de 1885 a 1895, adquirieron el derecho al título de coinventores porque son demasiados, porque toda cronología es incierta y porque en ese tiempo coinciden y se entrecruzan inventos efectivos, ideas ingeniosas de segundo orden, construcciones a medias, imitaciones y plagios de primera mano”.

Sin embargo, apadrina contundentemente a tres

hombres, “a los que no se puede pasar por alto”: Louis Aimé Augustin Le Prince, francés establecido en Leeds (Gran Bretaña) que trabajaba desde 1886, en la consecución de fotografía y proyección “con película perforada y dispositivo de cruz de Malta, elementos idóneos para alcanzar su meta, de no haber desaparecido misteriosamente”. El segundo seleccionado, era el fotógrafo británico William Friese Greene, que perfeccionó el biofantascopio de J. A. R. Rudge y, consecuente con su vocación creativa, patentó varios aparatos. Uno, en 1885; otro, colaborando con Mortimer Evans, en 1889; uno más, en 1893, y el último, con la significativa indicación de “cinematografía en color”, en 1905.

Su tercera apuesta va al referido Le Roi, de Kentucky, USA, editor, en febrero de 1895, de un programa con anuncio de sesión pública, de cinematógrafo, que se adelanta en ocho días a la primera proyección privada de los Lumière — cuando su padre, Antonio, les proponía llamar a su máquina, domilor—. También un año antes de la sonada salida a escena de los Lumière, se instalaban en Francia (y en otros países de Europa y Asia) los quinetoscopios de la firma Edison, resultado de siete años de experimentación intensiva de su ayudante, William Kennedy Laurie Dickson. Visores para un solo usuario que permitían, no obstante, contemplar una película llamada a ser, por

varios motivos, modelo para el cine futuro.

La irrupción de los artilugios patentados por Edison, inmediatamente manipulados y copiados fraudulentamente por ingenieros, mecánicos, técnicos y ópticos, aceleró los ensayos de quienes pretendían hacer funcionar mecánicas más primitivas.

Uno de los principales imitadores reconocido, el fabricante de instrumentos ópticos, británico, Robert William Paul, implicado en los preliminares de la cinematografía, a finales de 1894, no sólo construyó quinetoscopios para empresarios de espectáculos, incluido el propio Méliès, artista y director del teatro Robert-Houdin, de París, también puso a punto su teatrógrafo o animatógrafo, y se enfrentó al cinematógrafo en 1896, en su misma tierra (entre las ofertas de espectáculos públicos, en Londres, en las salas Olympia y Alhambra, sólo diez días después de que el francés lo hiciera, en el Empire Music Hall, y tomándole la delantera, unas fechas, en cambio, en Madrid). El suyo fue el instrumento con que se hicieron las primeras proyecciones de imágenes a bordo de un transatlántico, gracias a un ilusionista, Carl Hertz, en ruta hacia Suráfrica y Australia, con un repertorio de películas que sirvieron para estrenar las moving pictures en aquellas latitudes. Del aparato de Paul, afirma John Barnes en *The Beginnings of the Cinema in England*, 1998,

que “el veredicto de la opinión contemporánea era que el primer teatrógrafo no poseía la calidad de proyección del cinematógrafo de Lumière”, pero, con el paso del tiempo a su favor, afirma “que debe admitirse ahora, que la máquina de Paul era superior en principio y sirvió como prototipo del proyector de películas moderno”.

Adelantados, por doquier

Si Louis Lumière no tenía información completa de la suma de rivales, algunos más precoces que él (en pruebas de laboratorio), como Edison y Dickson (o en sesiones abiertas al público), como los Latham, Eugene Lauste, Francis Jenkins y Thomas Armat o Cassler, entre otros, en Estados Unidos, había algunos más próximos, que no le iban a la zaga en sus filmaciones. Además de los que han ido surgiendo en párrafos anteriores: Birt Acres, autor de una kinetic camera, patentada el 27 de mayo de 1895, y de una Paul-Acres camera, en asociación con W. R. Paul, el 29 de mayo del mismo año, por no hacer una lista excesiva de calificados aparatos que se popularizaron en Gran Bretaña como, por ejemplo, el cinematograph Wrench, al que Barnes reconoce como único competidor serio de Paul. Y, sin salir del Viejo Continente, los alemanes, hermanos Skladonowsky y Oskar Messter; el italiano, Filoteo Alberini; los austríacos, herederos

de Anschutz; los polacos, Piotr Lebiezinski, Kazimierz Prószyński, etc., etc.

Publicitario genial

Nadie, en su sano juicio, puede afirmar que el aparato a manivela de Louis Lumière fuese desdeñable. Pero no el único ni el primero, en su momento. Lo genial fue el método de lanzamiento comercial y publicitario, dispuesto con una claridad, un orden y un aprovechamiento magistral de sus excelentes circunstancias personales e industriales. Comenzando por exhibirlo en centros científicos de gran tradición y categoría, espaciadamente. Presentándolo al público en fechas festivas y no en Lyon (provincia); sino en París (capital). Adiestrando a medio centenar de jóvenes inteligentes y emprendedores, en su propia fábrica; destinándolos a recorrer itinerarios escogidos, incluyendo sesiones privadas para las máximas autoridades: reyes, zar, jefes de Estado, de Europa.

En fin, formándolos profesionalmente para llevar a cabo la promoción del aparato en el mundo, como operadores-proyeccionistas ambulantes; una veintena de ellos, en USA. Sin embargo, para la existencia y progreso del Séptimo Arte, no era imprescindible. Modestamente, viajando las imágenes en los equipajes de ilusionistas, prestidigitadores, magos,

linternistas modernizados, y en paralelo a la evolución y perfeccionamiento constante de cámaras, celuloide, fotografía, proyectores, salas y, sobre todo, películas, unas generaciones de empresarios, mecánicos, sabios, artistas, ya le habían trazado y abierto un firme camino al cine. Compitiendo entre ellos, a veces, encarnizadamente. Por eso, la frase de Louis Lumière, si no es apócrifa, si supone una injustificada arrogancia por su parte.

