

Imágenes escritas
Obras maestras del cine

Juan Carlos González A.



González A., Juan Carlos

Imágenes escritas : obras maestras del cine / Juan Carlos González A. -- Medellín :
Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2014.

340 p. ; 24 cm. -- (Ediciones Universidad EAFIT)

ISBN 978-958-720-197-0

1. Películas cinematográficas – Historia y crítica. I. Tít. II. Serie
791.437 cd 21 ed.

G643

Universidad EAFIT-Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

Imágenes escritas Obras maestras del cine

Primera edición: marzo de 2014

© Juan Carlos González A.

© Fondo Editorial Universidad EAFIT

Cra. 49 No. 7 sur - 50. Tel. 261 95 23

www.eafit.edu.co/fondoeditorial

Correo electrónico: fonedit@eafit.edu.co

ISBN: 978-958-720-197-0

Imagen de carátula: Somthink, 62213260, ©shutterstock.com

Editado en Medellín, Colombia

Para Camilo y Nidia (Ñani, Nini), con amor infinito

Hay que hacer algo grande y dejar de preguntarse para qué

Irène Némirovsky

Y entonces pagabas tus veinte centavos, entrabas y aparecías de repente frente a una pantalla gigante donde veías a James Cagney o a Betty Grable. Y encima podías atiborrarte de golosinas. Tú ibas allí, te cargabas de chucherías y te sentabas tranquilamente en tu asiento. Daba gusto ir al cine

Woody Allen

Contenido

El insólito gabinete del doctor González Sandro Romero Rey	13
Introducción	19
Y con el tren llegó el cine...	
<i>Llegada del tren a la estación de la Ciotat</i> de Louis Lumière, 1895	23
El cohete en el ojo <i>Viaje a la luna</i> de Georges Méliès, 1902	29
Un filme en trance <i>El gabinete del Doctor Caligari</i> de Robert Wiene, 1920	36
El gato y los canarios <i>Avaricia</i> de Erich von Stroheim, 1924.....	43
Keaton, a través del espejo <i>Sherlock Jr.</i> de Buster Keaton, 1924	53
Del zapato como manjar <i>La quimera del oro</i> de Charles Chaplin, 1925	59
Un día en la ciudad <i>Amanecer</i> de Friedrich Wilhelm Murnau, 1927	69

Los ojos de la santa	
<i>La pasión de Juana de Arco</i> de Carl Theodor Dreyer, 1928	77
El puerto de las brumas	
<i>Los muelles de Nueva York</i> de Josef von Sternberg, 1928.....	87
El asesino entre nosotros	
<i>M</i> de Fritz Lang, 1931.....	95
La vida sin las partes aburridas	
<i>Los 39 escalones</i> de Alfred Hitchcock, 1935	103
Bailar sobre un volcán	
<i>La regla del juego</i> de Jean Renoir, 1939	111
Ringo Kid salva el día	
<i>La diligencia</i> de John Ford, 1939.....	120
Simplemente Kane	
<i>Ciudadano Kane</i> de Orson Welles, 1941	129
Prisioneros, pero con la libertad entre las manos	
<i>Roma, ciudad abierta</i> de Roberto Rossellini, 1945.....	145
Los hombres duros no bailan	
<i>El sueño eterno</i> de Howard Hawks, 1946.....	156
Humanas, demasiado humanas	
<i>El narciso negro</i> de Michael Powell y Emeric Pressburger, 1947	163
¡Que no cese de llover!	
<i>Cantando bajo la lluvia</i> de Stanley Donen y Gene Kelly, 1952	172
Termina el largo día	
<i>Umberto D.</i> de Vittorio De Sica, 1952.....	187
El turista accidental	
<i>Las vacaciones del señor Hulot</i> de Jacques Tati, 1953.....	193
Como la vida misma	
<i>Cuentos de Tokio</i> de Yasujirô Ozu, 1953.....	199

O una bala en el sendero, o una horca en Abilene	
<i>The Naked Spur</i> de Anthony Mann, 1953	206
Una noche, Nick Ray soñó con un wéstern	
<i>Johnny Guitar</i> de Nicholas Ray, 1954	212
Cuando el cine es como la vida	
<i>Los cuatrocientos golpes</i> de François Truffaut, 1959	220
Anatomía del circo romano	
<i>La dolce vita</i> de Federico Fellini, 1960	232
Dos náufragos en la isla de Manhattan	
<i>El apartamento</i> de Billy Wilder, 1960	242
León en invierno	
<i>El gatopardo</i> de Luchino Visconti, 1963	248
¿Dónde estás?	
<i>El silencio</i> de Ingmar Bergman, 1963	255
Juegos calientes, guerra fría	
<i>Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb</i> de Stanley Kubrick, 1964	264
Ven conmigo, tú fundirás campanas y yo pintaré íconos	
<i>Andrei Rublev</i> de Andréi Tarkovski, 1966	273
¿Qué viste en ese parque?	
<i>Blow-Up</i> de Michelangelo Antonioni, 1966	282
Enfermedades profundamente morales	
<i>El conformista</i> de Bernardo Bertolucci, 1970	289
El cuarto mandamiento	
<i>El padrino</i> de Francis Ford Coppola, 1972	296
LaMotta vs. LaMotta	
<i>Toro salvaje</i> de Martin Scorsese, 1980	305
La estrella que ansiaba ser austral	
<i>El sur</i> de Víctor Erice, 1983	313

Un ángel ha caído	
<i>El cielo sobre Berlín</i> de Wim Wenders, 1987	320
Bibliografía	327

El insólito gabinete del doctor González

Siempre he sospechado, por sustracción de materia, que el secreto del éxito de un ser humano está en sus agendas. Quiero decir, en la manera como organiza su tiempo y puede darse el lujo de dejar fisuras para que el azar, emperador supremo, cumpla con sus cuotas inesperadas. En este orden de ideas, si dicho ser humano sabe ofrecerle al cinematógrafo un lugar dentro del apretado devenir de sus días, es indudable que este hombrecillo será mejor o, por lo menos, más feliz. Es muy difícil escribir sobre los homo sapiens organizados, mucho menos desde los territorios del caos. Pero no puedo evitar el hecho de manifestar sentimientos de grata envidia cuando me encuentro con amigos que todo lo tienen resuelto, desde la salud hasta el esquivo material de sus sueños. En el caso del médico y crítico de cine Juan Carlos González el asunto tiene ribetes de película de intriga. ¿Cómo un caleño (del barrio San Fernando, para más señas) puede convertirse en un habitante de Medellín, sin que se sospeche su origen, triunfe en la microbiología clínica y, para completar el palmarés, llegue a ser uno de sus más respetados críticos de cine? Por supuesto, no soy la persona indicada para responder estas dudas pero, como conozco al doctor González desde hace ya varios años y cada vez que lo leo me produce una curiosidad casi quirúrgica, he decidido enfrentarme a estas líneas de presentación para colarme, si se me permite el mal chiste, en el quirófano de su misterio.

Todo en estos párrafos tiene que comenzar por Cali. Quien estas líneas escribe (al que vamos a llamar yo, para evitar la frescura de la tercera

persona) forma parte de la segunda generación de cinéfilos vallunos que, por aquellos regalos del destino, forjó su pasión hacia la oscuridad de las salas gracias a la programación de los sábados al mediodía (y de ciertos viernes a la medianoche) en el Teatro San Fernando, del ya mítico Cine Club creado por Andrés Caicedo. Andrés no sólo nos inyectó el estimulante necesario para el oficio de espectador, sino que nos indujo, sin quererlo, a la escritura sobre las historias de la pantalla, gracias a los materiales que repartía en esténcil a la entrada del “San Fercho” o a sus sesudas reflexiones escritas para distintos diarios y revistas nacionales e internacionales. Tras la muerte de Caicedo nos encargamos de organizar y publicar su obra póstuma, junto al realizador Luis Ospina. Quizás el libro con más obstáculos en este proceso (se demoró quince años en ver la luz) fue el titulado *Ojo al cine* que, luego de tumbos y retumbos por los escritorios de los editores apareció bajo el sello Norma, en 1999. Cuando el mamotreto salió a la calle me sorprendió su portada: tres fotos de Caicedo (de la serie hecha por Eduardo *La Rata* Carvajal, tomadas el 14 de septiembre de 1974 en la entrada del Teatro San Fernando) que habían sido coloreadas. Una de ellas, la de la derecha, muestra a Caicedo de cuerpo entero. Al fondo, al otro lado de la acera, se ve un Volkswagen parqueado frente al edificio San Fernando, donde quedaba una sucursal de Croydon y el almacén Capriccio, frente a la droguería Alférez Real. Encima del almacén, en el segundo piso, vivían los González Arroyave. El Volkswagen era el carro de la familia. Juan Carlos, nuestro héroe, tenía en ese momento ocho años. Si no fuera por el arbolito que tapa la ventana veríamos al mayor de la familia asomado, curioso, siendo testigo inocente de la sesión de fotos más importante para la memoria visual del célebre suicida caleño.

Cuando Andrés acabó con sus días, en 1977, Juan Carlos tenía casi once años. González nunca fue al Cine Club de Cali, sino a los matinales infantiles del Teatro San Fernando, donde correteaba y jugueteaba con su hermano. Los años pasaron, el joven Juan Carlos pasó a ser el doctor González y, mientras adelantaba sus estudios de medicina en Medellín, consolidó su pasión irrenunciable por el cine. Siguiendo los pasos del padre Luis Alberto Álvarez (el gran crítico de cine antioqueño, lamentablemente fallecido el 23 de mayo de 1996) y del infatigable Paul Bardwell (quien,

a su vez, selló sus días en 2004), González ha ido consolidando su nombre, su mirada y sus criterios en sus escritos para distintos medios locales y nacionales, entre los que se destacan los de sus columnas en el diario *El Tiempo*, la revista *Arcadia* y, sobre todo, en su labor de hormiguita constante como editor de la revista *Kinetoscopio*. En el momento en el que escribo estas líneas, *Kinetoscopio* ha llegado al número 104 convirtiéndose, sin temor a equivocarme, en la publicación cinéfila que ha permanecido durante más tiempo en el papel y en la memoria de los interesados por el audiovisual en Colombia. Sí. De los tercios interesados. Porque, en estos milenios que corren, una publicación impresa sobre el cine se va convirtiendo en un peligroso anacronismo para todos aquellos que viven en función de la lógica de las calculadoras. Pero es precisamente dicho aparente anacronismo el que convierte a *Kinetoscopio* en una entidad necesaria, más ahora cuando es tan fácil tenerlo todo gracias al ciberespacio, pero cuando es tan frecuente, al mismo tiempo, encontrarse a los seres humanos aullándole a la luna ante el exceso de información que no saben cómo canalizar.

El oficio de Juan Carlos González es el triunfo de la pasión. Nunca fue amigo del padre Álvarez, ni fue a su casa a sus proyecciones selectas (el padre siempre lo llamó “doctor González”). Sin embargo, él ha sido el heredero natural del espíritu gestado por Álvarez y Bardwell, quienes se inventaron, en 1990, un folleto para guiar a los espectadores del Centro Colombo Americano (como, en los años setenta, lo había hecho el citado Andrés Caicedo para luego darle forma a la revista *Ojo al cine*). Dicho folleto se ha transformado, veinticuatro años después, en una ambiciosa publicación trimestral donde conviven el análisis, la reseña, los homenajes y la reflexión alrededor de los fenómenos audiovisuales. Dentro de este mismo espíritu se inscriben los libros que Juan Carlos González ha ido publicando desde el año 2005, comenzando por su biografía de François Truffaut para la colección *100 personajes, 100 autores* de Editorial Panamericana, continuando con su minucioso *Elogio de lo imperfecto*, alrededor de la obra del amado Billy Wilder, y coronando con un elegante broche de plata gracias a su libro *Grandes del cine* donde, en dos bloques (“Los directores”, “Los actores”), continúa con su viaje a las profundidades de las imágenes en movimiento. Pero, ¿son tan sólo libros para volver a contar lo ya contado?

No. Hay un signo mucho más profundo en lo que González Arroyave persigue. Es su compromiso con la perfección, a pesar de que el título de su libro sobre Wilder pareciera indicar lo contrario. A Juan Carlos González le interesan más los encuentros que las búsquedas, se enamora de los clásicos y ahonda en sus genialidades, viaja con ellos, persigue los datos, rememora los entornos, ausculta en las razones de su dicha. Parafraseando a Balzac, en el conjunto de sus escritos hay una búsqueda por lo absoluto que, en el fondo, todo cinéfilo añora: la posibilidad de una alquimia que permita aprehender la piedra filosofal para la narración de historias. Dentro de este espíritu se inscribe su nuevo volumen que el lector tiene entre manos. Yo debo confesar que no sé muy bien quién es Juan Carlos González, a pesar de que conversamos y compartimos entusiasmos en eventos y festivales. No lo conozco (en el sentido, digamos, bergmaniano del término), pero puedo aventurarme a definirlo de acuerdo a la selección de los artículos que, sobre treinta y seis películas emblemáticas, conforman el cuerpo de estas *Imágenes escritas*.

Lo primero que uno se pregunta, por supuesto, es acerca de los criterios de esta selección. Todos los cinéfilos somos profesionales en llevar la contraria. Así que uno desenfunda el arma y se pregunta en voz alta, tras leer el índice de estas imágenes escritas: si hay treinta y seis películas de treinta y seis directores diferentes, ¿por qué escogió estos títulos y no otros? ¿Por qué, para no ir más lejos, Hitchcock está representado por los *39 escalones* y no por *Vértigo* o *Psicosis*? ¿Será que el ocupadísimo doctor González abrió las naves de su gabinete cinéfilo y sacó al azar treinta y seis artículos ya publicados y los reunió para tener un grueso volumen en los anaqueles de su biblioteca? No. No es así. Hay que leer con atención el libro y uno se va dando cuenta, poco a poco, de que se trata de un texto de secretos vasos comunicantes, de caprichos muy personales, donde el cine es un pretexto para hablar de historia, de filosofía, de *trivia*, de dudas o incluso de modelos de construcción dramática. He leído estas *Imágenes escritas* de un solo sople y uno se va dando cuenta de que los textos no sólo fueron concebidos para publicaciones aisladas. Hay textos que no existen sino en este libro. Ellos sirven de tejido interno para que el volumen haya sido levantado casi como una novela cinéfila, en la cual hay un planteamiento a través de la

prehistoria (los Lumière, Méliès, Caligari, Stroheim, el slapstick, Murnau, Dreyer...), se abre el horizonte con los que atravesaron del mudo al sonoro (Von Sternberg, Lang, Renoir, Ford...), para luego entrar en el territorio de los conflictos (Welles, Hawks, Powell, Donen, De Sica, en fin, Ozu, Mann, Ray...), llegar a los mejores climas del *cinéma d'auteur* (Truffaut, Fellini, Wilder, Visconti, Bergman...) hasta cabalgar en desenlaces abiertos en los que González mezcla a Coppola con Víctor Erice y concluye, como buen crítico de la ciudad de Medellín, con Wim Wenders.

El viaje, por consiguiente, no es a través de unas películas, sino que estas son ejemplos para hablar de sus directores. En cada texto (hablemos mejor de cada capítulo) hay reseñas sobre sus vidas, anécdotas sobre los rodajes, reflexiones sobre el film escogido dentro del conjunto de una obra, de tal suerte que el volumen es una inmersión en la historia del cine, intensa, ambiciosa, arbitraria, pero construido como una comedia humana con el punto de vista de quien escribe. En la medida en que revolcamos nuestros recuerdos con los recuerdos de González, nos ponemos a hacer juegos e interpretaciones, como para tratar de domar el potro y nos topamos con considerables sorpresas. Me salto, por supuesto, el hecho de que no haya ninguna película latinoamericana, por lo que intuimos que pronto tendremos nuevos libros *by* Juan Carlos González. En estas *Imágenes escritas* no se pretende tampoco dar cuenta del diario de un crítico, pues el libro ni menciona su primer artículo (ah, tecleado a máquina mientras hacía el año rural en Jericó, para la sección “Filmes invisibles” en 1993, de la revista *Kinetoscopio*, consagrado a la olvidada *Talk Radio* de Oliver Stone....), ni es un registro de las películas que González prefiere, pues su favorita, *La Strada* de Federico Fellini, no se encuentra entre las privilegiadas del libro. Hay aquí, me atrevería a decirlo, una colección de caprichos que el ser humano Juan Carlos González quiere anteponerle al crítico Juan Carlos González y, por qué no, al médico Juan Carlos González (de paso, creo que sólo un médico como el que nos ocupa se puede dar el lujo de hacer precisiones como las que realiza nuestro autor en uno de sus artículos al hablar de la muerte de Jean Vigo: “Algunos textos señalan que fue una leucemia la causa de su muerte. También Salès Gomès en su biografía menciona una septicemia derivada de una carditis reumática estreptocócica como causa

última de su deceso”; a veces nuestro hombre escribe con las pinzas del cirujano).

Para terminar, debo dejar al lector con un último acertijo: porque en estas *Imágenes escritas* prevalece un misterio que no he podido develar. El autor se entusiasma por las películas de grandes encierros (*La regla del juego, La diligencia, Johnny Guitar...*); hay una pasión por las películas incomprendidas o por las que desaparecieron sus negativos; hay un entusiasmo por lo que André Bazin llamó el cine de la crueldad; no hay registros de ningún documental (salvo la *Llegada del tren a la estación de la Ciotat*, si es que los Lumière llegaron a considerarse documentalistas); hay, en fin, un obstinado deseo por abarcarlo todo y por tratar de encontrar la forma de unir a Dreyer con Bertolucci, a Méliès con Coppola, a John Ford con Stanley Kubrick, a Fritz Lang con Yasujirô Ozu, a Víctor Erice con Orson Welles, a Wim Wenders con Jacques Tati. Hay, para decirlo de una forma más frutal, unas ganas tremendas por juntar las peras con las manzanas. Y lo logra, qué duda cabe. Pero la revelación del misterio se resiste a saltarnos a la yugular. Al final, cuando llegamos sin aliento al último párrafo de las *Imágenes escritas*, descubrimos fascinados que no sólo estamos frente a un libro que aspira conseguir lo que otros (*Las películas de mi vida* de François Truffaut, *Los grandes nombres del cine* de Manuel Villegas López, *Un oficio del siglo XX* de Guillermo Cabrera Infante, *Cinemanía* de Néstor Almendros, *El diccionario* de Fernando Trueba, las mismas *Páginas de cine* de su maestro Luis Alberto Álvarez...), sino que, con su rigor, con su paciencia, se está reinventando para Colombia una antigua artesanía: la terca fascinación por escribir acerca de lo que otros hacen. Y, al mismo tiempo, convierte la crítica de cine en una delicada e inteligente forma de la creación.

Sandro Romero Rey
Bogotá, Colombia

Introducción

¿Qué cosa se puede añadir a lo que ya se ha escrito durante años sobre una obra maestra del cine? A primera vista nada. Sin embargo, estas películas y sus autores son tan sólidos y tan inagotables que siempre ofrecen un ángulo novedoso e inexplorado que amerita una nueva visión, una nueva mirada cinéfila. Además, es notable la falta de textos de este estilo en nuestro idioma, donde ni siquiera ese mar inagotable que pretende ser internet arroja a la playa artículos confiables y valiosos sobre filmes clásicos más allá de sinopsis y breves reseñas. Es la intención de este libro ayudar a subsanar tal carencia con estos ensayos que mezclan la fascinación que el cine me produce con el rigor de la investigación que estas películas ameritan sobre su origen y trascendencia.

Advierto que esta colección de artículos no pretende de ninguna forma erigirse en un canon de las mejores películas de la historia del cine. Es indudable que faltan títulos y autores imprescindibles a la hora de emprender tamaña tarea, que requeriría por lo menos triplicar el número de cintas reseñadas. Se trata, eso sí, de una selección personal de grandes filmes clásicos que he disfrutado y analizado a lo largo de varios años, y cuya importancia y trascendencia para este arte está fuera de discusión. Aunque todas son joyas, quizás algunas no hayan tenido tanta difusión como ameritarían por su valor.

Quisiera aclarar la procedencia de estos textos. La revista *Kinetoscopio* abrió, por iniciativa mía, un espacio permanente para el cine clásico a través de la sección “Sueño eterno” que se viene publicando desde 1996. De los artículos que escribí a lo largo de esos años seleccioné catorce para que hicieran parte de este libro. De igual forma, otros ocho textos fueron publicados previamente en la *Revista Universidad de Antioquia* y dos más en diversos medios impresos. Todos los artículos fueron concienzudamente revisados y actualizados –en algunas ocasiones prácticamente tuve que reescribirlos– y se incluyeron las referencias bibliográficas respectivas. Específicamente, para este volumen escribí doce textos que ahora ven la luz y complementan el material ya antes disponible.

El resultado es un panorama cronológico y subjetivo del cine del siglo xx desde la obra de realizadores tan consagrados como Charles Chaplin, Ingmar Bergman, Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Andréi Tarkovski, Roberto Rossellini, Orson Welles, John Ford, Jacques Tati, Fritz Lang, Buster Keaton, Billy Wilder y un largo y valioso etcétera que espero que anime al lector a descubrir y disfrutar estas películas, a entender cómo fueron hechas y por qué han sobrevivido incólumes al paso de los años para continuar influyendo sobre el cine contemporáneo.

Una frecuente causa de frustración era, hasta hace unos años, no poder acceder con facilidad a cintas de este tipo. Ahora, con el auge del video y de internet la queja es tener que verlas en la pantalla de un televisor en los confines de un hogar, sin la experiencia colectiva que implica una sala de cine abarrotada de un público emocionado al unísono. He tenido la fortuna de presentar dieciocho de estas películas en pantalla grande en el cineclub de la Universidad EAFIT a lo largo de los diversos ciclos que hemos organizado desde el año 2000, gracias a la gestión de su Departamento de Extensión Cultural. Detrás del éxito del cineclub estuvo siempre la labor diligente de María del Rosario Escobar, quien hace casi catorce años tuvo la suficiente confianza en mi labor para hacerme responsable de este espacio para el cine, del que me siento tan orgulloso y que con derecho propio se ha hecho parte de la actividad cultural de esta ciudad. María del Rosario fue exaltada a la posición de Secretaria de Cultura Ciudadana del Municipio

de Medellín, lo que habla de la resonancia de su diligente labor en EAFIT. A ella y a todo el equipo de EAFIT van mis agradecimientos más cálidos.

Espero que estas *Imágenes escritas* logren transmitirles el sortilegio a prueba de realidades cotidianas que el cine representa para mí y que tantas veces me ha salvado y redimido.

Medellín, noviembre de 2013

Nota del Editor

Algunos títulos de las películas aparecen en su idioma original ya que existen traducciones argentinas, mexicanas y españolas absolutamente diferentes entre sí.

Llegada de un tren a la estación de la Ciotat de Louis Lumière, 1895

Y con el tren llegó el cine...

A medida que el tren se acercaba empezó el pánico en el teatro: la gente saltaba y corría. Ese fue el momento en el que nació el cine; no fue simplemente cuestión de técnica o de una nueva forma de reproducir el mundo. Lo que resultó fue un nuevo principio estético

André Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*

Los señores Lumière –padre e hijos– de Lyon, ayer por la noche habían invitado a la prensa a la inauguración de un espectáculo verdaderamente extraño y nuevo, cuya primera exhibición había sido reservada al público parisiense. Imagínese una pantalla ubicada en una sala, por cierto no demasiado grande. Esta pantalla es visible para el público. Sobre la misma aparece una proyección fotográfica. Hasta aquí nada nuevo. Pero, de repente, la imagen de tamaño natural o reducida, según las dimensiones de la escena, se anima y se hace viviente. Hay una puerta de una fábrica que se abre dejando salir una multitud de obreras y obreros, algunos en bicicleta, con perros que corren y coches; todo se anima e inquieta. Esto representa la vida misma, el movimiento tomado en vivo. Aparece después una escena íntima. Una familia reunida alrededor de una

mesa. El niño deja escapar de los labios un biberón que el padre le ofrece, mientras la madre sonríe. Al fondo, los árboles se agitan. Se ve cómo un golpe de viento levanta el babero del pequeño. Y, finalmente, ¡el vasto Mediterráneo! El mar está primeramente inmóvil. Un joven de pie sobre las olas que avanzan espumantes y el bañista se sumerge, seguido por otros nadadores. Burbujea después de la zambullida para romperse sobre sus cabezas. En cierto momento son arrastrados y se deslizan sobre las rocas. La fotografía, entonces, ha cesado de fijar la inmovilidad. Perpetúa, ahora, la imagen del movimiento. La belleza de la invención reside en la novedad y la ingenuidad del aparato. Cuando estos aparatos sean de público dominio, cuando todos puedan fotografiar a los seres queridos, no ya en forma inmóvil sino en el movimiento de la acción, en sus gestos familiares y con las palabras a flor de labios, la muerte cesará de ser absoluta.¹

La crónica, escrita por un periodista anónimo del periódico *La Poste* el 30 de diciembre de 1895, da cuenta de un acontecimiento singular ocurrido dos días antes, el 28 de diciembre, cuando los hermanos Lumière –Louis y Auguste– realizaron la primera exhibición pública y comercial de su cinematógrafo. La cita era en el exótico Salon Indien, en los bajos del Grand Café, número 14 del Bulevar de las Capuchinas entre la Opéra y la Madeleine, a donde se llegaba por una escalera de caracol, luego de pagar una entrada de un franco. El salón había sido seleccionado por el fotógrafo parisino Clément-Maurice y en él funcionaba previamente una sala de billar.

Se trataba de un programa de diez cortometrajes de veinte minutos de duración total, que en su momento de apogeo llegó a exhibirse veinte veces diarias. Los cortos, denominados “actualidades”, incluían, en su orden, *La salida de los obreros de la fábrica (La Sortie des ouvriers de l’usine Lumière à Lyon)*, *La Voltige*, *La Pêche aux poissons rouges*, *Le débarquement du congrès*

¹ Giuseppe Riva, Fabrizio Davide y Wijnand A. Ijsselsteijn, eds., *Being There: Concepts, Effects and Measurements of User Presence in Synthetic Environments*, Amsterdam, IOS Press, 2003, pp. 23-24.

de photographie à Lyon, Les Forgerons, Le jardinier (L'arroseur arrose), Le repas (de bébé), Le saut à la couverture, La place des Cordeliers à Lyon y La mer (Baignade en mer). Entre los treinta y tres invitados a la exhibición inicial se encontraban Gabriel Thomas, director del museo Grèvin; Lallemand, director del Folies-Bergère, y Georges Méliès, por entonces director del Teatro Robert-Houdin. Méliès fue invitado personalmente por el padre de los inventores, Antoine Lumière, encargado de la parte comercial del invento. Recordaba Méliès que:

Los otros invitados y yo nos vimos de repente frente a una pequeña pantalla, similar a las que usamos para...proyecciones. Luego de unos minutos se proyectó una fotografía fija mostrando la plaza Bellecour en Lyon. De alguna forma, sorprendido, le susurré a mi vecino: “¿Nos han traído aquí sólo para ver proyecciones? ¡Las he estado haciendo por más de diez años!”. Apenas había acabado de hablar cuando un caballo que empujaba una carreta empezó a galopar hacia nosotros, seguido de otros vehículos, luego transeúntes, en resumen, todo el bullicio de la calle. Viendo esto, estábamos allí con la boca abierta, conmocionados, sin habla del asombro. Al finalizar la proyección todo era locura y todos queríamos saber cómo podíamos obtener los mismos resultados.²

La *Llegada de un tren a la estación de la Ciotat (L'arrivée d'un train en gare à la Ciotat, 1895)* fue incluida en el programa días después, en enero de 1896. Este es un corto compuesto de una sola toma, con una duración aproximada de cuarenta segundos, en la que desde el fondo de la pantalla aparecía un tren que se acercaba hacia el frente, de derecha a izquierda, para detenerse ya fuera de campo, mientras vemos a la gente a su alrededor subir y bajar. La novedad de la toma es que, a diferencia de las demás “actualidades”, esta no representaba el movimiento de forma lateral sino en dirección a la cámara, ganando un dinamismo del que se carecía hasta el momento. Esos

² Emmanuelle Toulet, *Birth of the Motion Picture*, Nueva York, H. N. Abrams, 1995, p. 14.

segundos de filmación contienen además, sin quererlo, todas las tomas que se convertirían, eventualmente, en la base del cine tal como lo conocemos: plano general, plano medio y primer plano, gracias al movimiento interno de los personajes dentro del cuadro, no de la cámara. “Y esa perpetua variación del punto de vista permite extraer del filme toda una serie de imágenes tan diferentes como los planos sucesivos de una edición moderna”,³ escribe Georges Sadoul.

La historia, convertida ya en mito –quizá en el mito fundacional del cine–, afirma que muchos de los espectadores del cinematógrafo al ver que el tren venía directamente hacia ellos gritaban y corrían hacia el fondo del salón presos del pánico. Hellmuth Karasek de *Der Spiegel* escribía: “Un cortometraje tuvo un particular y duradero impacto; sí, causó miedo, terror, incluso pánico... *L'Arrivée d'un train en Gare de la Ciotat...*”.⁴ Pero ¿hasta qué punto la fantasía se ha fundido con la verdad? La anécdota parece sospechosa, pues implica un público muy primitivo, engañado por el realismo de una imagen en movimiento pero en blanco y negro, y sin sonido. La verdad es que los sofisticados espectadores parisinos de las funciones iniciales, muchos de los cuales tomaban el tren para llegar hasta el teatro, estaban conscientes de que iban a ver la demostración de la proyección de una imagen en movimiento. Además, los hermanos Lumière habían estado realizando funciones privadas a lo largo del año –el 22 de marzo en las instalaciones de la Compañía para el Desarrollo de la Industria Nacional y el 10 de junio ante un encuentro de fotógrafos en Lyon–, por lo cual ya el novedoso invento no era un completo secreto.

Las noticias de las asombrosas imágenes que se exhibían en el Salon Indien se regaron por toda Francia. Las diversiones tradicionales, como las atracciones circenses y los museos de cera, de repente palidecían ante la nueva magia. El propietario del Grand Café, el italiano M. Volpini,

³ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial: Desde los orígenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 17.

⁴ Martin Loiperdinger y Bernd Elzer, “Lumiere’s Arrival of the Train: Cinema’s Founding Myth”, *The Moving Image*, Mineápolis, vol. 4, núm. 1, primavera de 2004, pp. 89-118.

rechazó el trato de un veinte por ciento de las entradas y prefirió un arriendo fijo de treinta francos diarios, decisión de la que luego se arrepentiría. En breve, más de dos mil quinientas personas diarias se agolparon alrededor del Bulevar de las Capuchinas, esperando durante horas para tener la oportunidad de ver el espectáculo de los Lumière. No faltaron las riñas callejeras y hasta la policía intervino en más de una ocasión.

El 26 de diciembre de 1894, un año antes, un artículo en *Lyon Républicain* informó que “Los hermanos Lumière [...] actualmente trabajan en la construcción de un nuevo kinetógrafo, no menos importante que el de Edison, producto que los habitantes de Lyon, creemos nosotros, tendremos pronto”.⁵ Con la invención del cinematógrafo –que filmaba y proyectaba a la vez, pasando las imágenes a dieciséis cuadros por segundo– le debemos a Louis Lumière la tecnología que hizo posible la proyección colectiva de cine. El aparato, cuyo prototipo construyó Charles Moisson, jefe mecánico de la fábrica Lumière, era portable, se operaba a mano y contaba con un novedoso garfio que continúa siendo el mecanismo de avance intermitente de todas las cámaras actuales. Louis encontró que al cinematógrafo se le podía adaptar el pie prensatelas del mecanismo de impulsión de las máquinas de coser.

Sin embargo, fue su padre Antoine, primero exhortando a sus hijos para que en el otoño de 1894 mejoraran el kinetoscopio de Thomas Alba Edison, y luego organizando la proyección en el Grand Café, quien realmente transformó las películas en un espectáculo público, y les dio un sentido social. Louis y Augusto se quedaron en Lyon la noche de la primera función, pues pensaban que era más importante atender los negocios rutinarios de su enorme fábrica de productos y elementos fotográficos. Incluso, después de esa primera noche de éxito, Louis continuaba afirmando que: “El cine es una invención sin ningún futuro comercial”⁶ y junto a su hermano se

⁵ “Le Cinématographe Lumière”, sitio web: *Institut Lumière*, disponible en: <http://www.institut-lumiere.org/francais/patrimoinelumiere/cinematographe.html>, consulta: febrero 2 de 2012.

⁶ David Puttnam y Neil Watson, *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry*, Londres, Harper Collins, 1997, p. 20.

aferró a la idea de que las imágenes en movimiento eran poco menos que una curiosidad científica. A pesar de eso, la fama hizo que pronto se presentaran funciones del cinematógrafo en Inglaterra, España, Holanda, Bélgica y Alemania. Así mismo, los hermanos Lumière prepararon a un grupo enorme de aprendices, que hacían las veces de camarógrafos y proyccionistas, para que recorrieran el mundo filmando material. Para 1897 su catálogo de filmaciones superaba los setecientos cincuenta títulos, cifra que excedería los mil al año siguiente y que constituye los antecedentes del documental tal como lo conocemos hoy. Sin embargo, después de la Exposición de París de 1900, en la que proyectaron una película en una pantalla gigantesca de 99 x 79 pies, los hermanos decidieron suspender sus exhibiciones de cine para dedicarse a la manufactura y venta de sus invenciones, como las placas de autocromo y los intentos de cine en relieve con anaglifos.

La convicción de Louis Lumière de que las multitudes que rodeaban al cine rápidamente se dispersarían, distraídas por una nueva moda, pudo haber tenido raíces tanto en su inapetencia burguesa por el espectáculo comercial como en un genuino escepticismo acerca del potencial comercial del cinematógrafo. Hasta su muerte, en 1948, parece haber guardado resentimiento sobre el modo en que su invento había sido subvalorado y corrompido por la explotación comercial, y confesaba que si hubiera podido prever en lo que se iba a convertir el cine nunca lo habría inventado.

Pero ahí estaba. E iba a quedarse para siempre.

Llegada de un tren a la estación de la Ciotat (L'arrivée d'un train en gare à la Ciotat, 1895) Dirección: Louis Lumière. Francia, 40 segundos.