

Emilio Hernán Ortiz Suárez
Universidad Nacional de Córdoba

“La llegada de un *cinema* a la ciudad” y otros mitos

“The arrival of a *cinema* at the city”
and other myths

Resumen

En primer lugar, el artículo propone una revisión sobre los comienzos del cine y la primera proyección del cinematógrafo Lumière. Se plantean algunas dudas y revisiones sobre ciertas creencias y hechos que han quedado marcados en la historia del cine, como la tomavista más famosa de los Lumière, La llegada de un tren a La Ciotat, o la participación, un tanto silenciada, de Antoine Lumière, padre de Louis y Auguste. A partir de esto, el artículo plantea algunas problemáticas en las maneras de historizar el fenómeno cinematográfico en las Historias del cine mundial. Finalmente se propone una reflexión sobre el fenómeno cinematográfico, desde el desarrollo técnico-industrial y los discursos producidos por los nuevos dispositivos, como representaciones ideológicas.

Abstract

The article proposes, in the first place, a review of the beginning of cinema and the first projection of the Lumière cinematograph. The article revises certain beliefs and facts that have marked the history of cinema, such as those referring to the most famous capturesight of the Lumière, “The arrival of a train to La Ciotat”, or the participation of Antoine Lumière, father of Louis and Auguste. Regarding these facts, the article tries to raise the problematic of the different ways of narrating the history the cinematographic phenomenon in Histories of World Cinema. Finally, the article proposes a reflection upon the cinematographic phenomenon, regarding technological development and the speeches produced by the new devices as ideological representations.

Palabras Clave

Hermanos Lumière
Cine temprano
Primera proyección
cinematográfica
Antoine Lumière
La llegada de un tren

Keywords

Lumière Brothers
Early cinema
First film projection
Antoine Lumière
The arrival of a train

En el verano de 1894 un cargamento proveniente de Estados Unidos llegó a París trayendo una serie de *kinetoscopios*, invención de la compañía Edison. Antoine Lumière, fotógrafo profesional y empresario industrial de productos fotográficos, escuchó sobre la novedad en su ciudad, Lyon, y viajó casi 500 Km. para ver unas cajas de madera con una especie de prismáticos que sobresalían de su parte superior y donde, individualmente, se podían ver fotografías animadas, de menos de un minuto de duración, en la que se representaban riñas de gallo, hombres boxeando o mujeres bailando. La experiencia visual del artefacto fue tan fascinante para Antoine (padre de Auguste y Louis) que se le ocurrió tratar de sacar esas fotografías animadas de aquellas cajas para poder proyectarlas como lo hacían los vidrios pintados de las *linternas mágicas*. Volvió a su ciudad y les contó a sus hijos lo que había visto. Como estaba casi jubilado y la fábrica que había fundado estaba ya a cargo de ellos, los instó a desarrollar su idea.

Auguste y Louis Lumière, al igual que el inventor de los kinetoscopios, se habían formado en la Segunda Revolución Industrial y se encontraban en pleno desarrollo técnico-industrial. Dirigiendo la fábrica de insumos y productos fotográficos fundada por su padre, los hermanos Lumière habían desarrollado la fotografía de aficionados con la placa *Etiquette Bleue*¹ y eran líderes en el mercado europeo. Los hermanos conocían las experiencias de la época referidas al estudio del movimiento de animales y personas en el campo científico y los intentos eventuales de *animar* fotografías, como los trabajos de Étienne Jules Marey o Jules Janssen, entre otros. Al igual que éstos, los Lumière se consideraban a sí mismos científicos, en busca de nuevas invenciones y aportes técnicos industriales.

En condiciones de abocarse a la idea de su padre, los hermanos Lumière comenzaron a trabajar en un prototipo de madera que era una caja estanca, con el principio ya conocido de la *cámara oscura*. Esta primera cámara poseía una manivela y un mecanismo sofisticado para hacer correr un rollo de filme flexible dónde se imprimían las imágenes. Entre febrero y marzo de 1895, luego de resolver los problemas suscitados por el arrastre del film, entre otras cosas, hicieron las primeras pruebas. El aparato fue bautizado, en francés tal su procedencia, *le cinématograph*, y lo que producía para luego proyectarse sobre una tela blanca fue llamado *vista* o *tomavista* (en francés *vue* o *prise de vue*).

Louis fue el más entusiasta con el aparato creado. Lo primero que filmó, en marzo de 1895, fueron las obreras (pues casi todas eran mujeres) saliendo de su fábrica de Lyon. Como buenos empresarios industriales, los Lumière tenían la costumbre de presentar las novedades en sociedad, así que proyectaron *La Salida del personal de los talleres*² en una conferencia sobre el desarrollo de la industria fotográfica en Francia, el 22 de marzo de 1895³ en los locales de la Sociedad de Estímulo para la Industria Nacional, en París. Esta es considerada la primera sesión no paga del cinematógrafo dada por Antoine, Louis y Auguste Lumière y causó gran impacto. También hubo otra prueba de proyección en público, más audaz aún, pues en un congreso de fotografía organizado por la compañía Lumière en Neuville-sur-Saône, cerca de Lyon, el 11 de junio de 1895, fue filmado el descenso de los congresistas del barco que los traía al evento. Al día siguiente se les proyectó la *vista* filmada lo que causó nuevamente una gran impresión. Más tarde, vinieron otras pruebas filmando momentos familiares o retratando la ciudad de Lyon o de La Ciotat en la vida cotidiana. Como si de científicos aficionados se tratara, los Lumière experimentaban con la realidad. Louis siempre afirmó no concebir otro futuro al invento que no fuese el de auxiliar de la ciencia⁴.

La *cámara oscura*, principio fotográfico que tomaron para el cinematógrafo, ya se conocía desde la antigüedad y fue utilizada desde el Renacimiento como herramienta de los pintores para copiar la naturaleza y construir la perspectiva artificial, o como

1. Como describe Noël Burch en El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico (1991: 33).

2. Vista conocida luego como La salida de la Fábrica Lumière en Lyon, incluso en las tres versiones distintas que se hicieron en todo ese año de 1895.

3. Institut Lumière - © Association Frères Lumière - <http://www.institut-lumiere.org/>

4. Cfr. Santos Zunzunegui, 1999: 35

experimento didáctico de las ciencias naturales. También existía una larga tradición desde el siglo XVII en el uso de la linterna mágica para entretener y narrar con vidrios pintados (como las modernas diapositivas) proyectándose en telas blancas.

En el siglo XIX la revolución técnico-industrial creó un contexto propicio para el avance técnico de un sistema visual occidental que provenía del Renacimiento en la tradición del arte imitativo y la filosofía clásica (helénica). El espíritu de la época, como describe Noël Burch en *El tragaluz del infinito* (1991), era re-crear la vida tal como se percibía en una restitución simbólica de victoria sobre la muerte, como el mito de Frankenstein, con la omnipotencia técnica del pensamiento científico europeo. Durante todo el siglo XIX, y aún antes, se ensayó mucho en este sentido. Sin embargo no fue el proyector del *phenaquitoscopio* de Franz von Uchatius (1852), tampoco el *kinematoscopio* de Coleman Sellers (1861) o el *corotoscopio* de L. S. Beale (1866), o el *phasmatrope* de Henry R. Heyl (1870), ni el *revólver cronofotográfico* de Jules Janssen (1874) ni el *praxinoscopio* convertido en *teatro óptico* de Émile Reynaud (1877 y 1892 considerado padre de la animación), o el *zoopraxiscopio* de Eadweard Muybridge (1879), o el *fusil fotográfico* de Etienne Jules Marey (1882), ni siquiera el *biophantascopio* de William Friese-Greene (1887), ni el misterio irresuelto de Louis Aimé Le Prince (1888), tampoco fue el *kinetoscopio* de Edison y Dickson (1891), o el *mutoscopio* de Herman Castler (1895), incluso tampoco se considera al *bioscopio* de los hermanos Max y Emil Skladanowski que hicieron la primera proyección sobre una pantalla con entrada paga (Berlín, noviembre de 1895). Fue el *cinematógrafo* de los Lumière.

A pesar de las proyecciones conseguidas antes por Le Prince, los hermanos Skladanowski, o los intentos truncos de Friese-Greene, o incluso las proyecciones de los mismos hermanos Lumière durante todo 1895, y a pesar de las disputas de las distintas naciones por adjudicarse la creación del cine, el día fijado internacionalmente como la fundación o *Nacimiento del cine*⁵ fue el sábado 28 de diciembre de 1895 a las 18hs. en el *Salón Indien*, en sótano de un bar llamado *Grand café*, conseguido por Clément Maurice, a pedido de su amigo y colega Antoine Lumière, en el *Boulevard des Capucines* N°14, en París. Este acontecimiento funda el modelo del cine, como fotografías animadas proyectadas sobre una pantalla externa de gran tamaño, en una experiencia colectiva y pública, como entretenimiento pago para la sustentación económica del evento (la entrada costaba 1 franco). Además se implementó un aparato cuya tecnología mejoraba todos los intentos anteriores y el que logró imponerse como la norma. Más allá de la metáfora del *nacimiento* del cine, metáfora que también conlleva un período de gestación, se impone la invención francesa, una de las tantas que se probaron en toda Europa y en Estados Unidos. Un gran aporte y ventaja del cinematógrafo era que el mismo aparato tomavistas que filmaba, además de posibilitar el copiado también se convertía en el proyector, pues agregando una lámpara de combustible que producía el haz luminoso, el film contenido en la cámara era traspasado por la luz llevando la imagen a la tela blanca. El evento no se publicó en la prensa, sólo se anunció un par de días antes con un pregonero en la calle y con un cartel frente al bar *Grand café* que decía:

*Cet appareil, inventé par MM. Auguste et Louis Lumière, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui pendant un temps donné, se sont succédé devant l'objectif, et, de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran.*⁶

Se puede ver el carácter pedagógico, no sólo de las publicidades de la época industrial europea, sino de ciertas invenciones mercantiles que requerían educar la percepción del público en las nuevas experiencias, aunque no tan nuevas al calor de

5. Así fue apodado el cinematógrafo. Del francés "le cinématographe" pasó a "le cinéma".

6. Tr. del autor: "Este aparato, inventado por los señores Auguste y Louis Lumière, permite obtener, por series de pruebas instantáneas, todos los movimientos que durante un tiempo dado ocurren delante del objetivo, y de reproducir luego esos movimientos proyectando, en tamaño natural, delante de una sala entera, sus imágenes sobre una pantalla."

la gran revolución industrial que ya tenía más de cien años. La seducción que genera este texto del afiche por la novedad tecnológica no abandonará jamás el proyecto progresista de la burguesía europea, como mito utópico del progreso humano en la ciencia y técnica, neutras y desideologizadas, desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

En muchos autores y referencias historiográficas que narran la historia del cine mundial en sus comienzos, se relaciona esta primera proyección paga del cinematógrafo con una de las tomavistas más famosas (y quizás la primera obra maestra del cine) de la factoría Lumière que fue *La llegada de un tren a La Ciotat*. Se suele relatar con esta *vista* la famosa anécdota sobre los primeros espectadores que entraban en pánico al ver cómo se acercaba el tren produciendo la huída masiva de la sala. Ninguna de las dos cuestiones es verdadera según los datos aportados por la revisión de los registros de la época⁷. La experiencia de la modernidad europea para 1895 ya preparaba a los ciudadanos para recibir las impresiones del nuevo aparato.

7. En Vicente J. Benet Un siglo de sombras. Introducción a la historia y la estética del cine. Edic. de la Mirada. 1999. Pág. 28

8. Lacolla Enrique (2003). El Cine en su época. Edit. Ferreira. Pág. 24

9. Kracauer, Siegfried (2008) La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1. Edit. Gedisa. Barcelona. Pág. 22

10. Movimiento de cámara que consiste en el registro de los objetos con el desplazamiento de la cámara por el espacio, en sus tres dimensiones.

11. Noël Burch en El tragaluz del infinito (1991: 52) data esta vista en 1896 pese a otros registros que dan evidencia de 1895.

12. Filme documental The Lumière brothers' First Films. (2003) Association frères

Volviendo a la primera proyección y la relación con la vista de la llegada del tren, la historiografía del cine mundial trata de integrar en una unidad textual una ingente cantidad de hechos y datos, en una transversalidad de fenómenos que por ello tiende a la síntesis algo difusa y generalizadora de ciertos acontecimientos o nombres cayendo, muchas veces, en imprecisiones o incluso falsedades. Las Historias Universales portan un deseo de globalización universalista que encubren una ideología historicista integradora y homogeneizante en un discurso sesgado. Mojones o hitos orientan didáctica o ideológicamente la narración del decurso histórico estableciendo un nombre o suceso, y sesgando otros, sobre una realidad heterogénea y múltiple⁸. El proyecto historicista trata de integrar el pasado en una unidad con certezas, es decir, sin dudas, en un continuo discursivo con la idea de la imposibilidad de que las partes intermedias falten.⁹ Las contradicciones o imprecisiones que se suceden al comparar varios historiadores del cine problematiza la cuestión historiográfica como así también el acceso a los registros o a las fuentes originales.

Un pequeño ejemplo puede encontrarse en la lectura de dos autores muy respetados en la historiografía del cine, como son Georges Sadoul (1949, 1996:20) y Noël Burch (1991: 53). Estos dos autores poseen un gran trabajo interpretativo historiográfico y aportan detalles muy ricos para la historia del cine. No obstante en el caso de los Lumière no coinciden en algunas cuestiones, como por ejemplo, el nombre del operador de los Lumière a quien se le adjudica la creación del primer travelling¹⁰ de la historia del cine. Aquella *vista* cuyo procedimiento técnico-significante se bautizó en ese momento como *panorama*, producida sobre una góndola por los canales de Venecia y que mostraba las casas semi-sumergidas, para Sadoul fue realizada por Alexander Promio pero para Burch fue obra de Félix Mésguich. Los registros y otras fuentes le dan la razón a Sadoul. Este ejemplo evidencia la necesidad de la contrastación de autores así como de la recuperación, restauración y reedición de títulos perdidos u olvidados en una suerte de arqueología filmica. En este sentido, el contexto actual permite, gracias a los desarrollos tecnológico-comunicacionales, una mayor accesibilidad a fuentes y registros, por fuera de los archivos subvencionados y custodiados por capitales privados o estados nacionales. Se plantean así, nuevos debates y revisiones que exponen la problemática de la interpretación subjetiva y el sesgo ideológico en la historiografía.

En esta línea de revisión, los registros conservados nos revelan que *La llegada de un tren a La Ciotat* (1896)¹¹ no fue proyectada en el momento de la *primera proyección* aquel 28 de diciembre¹², pues el *programa* impreso en el cartel, con el título *Temas de actualidad (Sujets actuels)* presentaba 10 vistas animadas que fueron proyectadas en este orden¹³:



1- La salida de la Fábrica Lumière en Lyon (*La Sortie de l'usine Lumière ou Sortie d'usine*) (N°91-1)

Operador: Louis Lumière.

Fecha: 26 de mayo de 1895.

Lugar: Francia, Lyon, Monplaisir, camino Saint-Victor (hoy "Rue du 1er Film").

Tema: Obreras y obreros traspasando el portal de la Fábrica Lumière y al final son seguidos por un coche tirado por dos caballos.

Institut Lumière - © Association Frères Lumière

Lumière / Institut Lumière / Archives du film du Centre National de la cinématographie Edición de Thierry Fremaux. Narración de Bertrand Tavernier. Kino International

2- Acrobacia

(*La voltige*) (Hors catalogue N° 4579)

Operador: Louis Lumière.

Fecha: (indeterminado) Primavera de 1895.

Lugar: Francia, Lyon.

Tema: Un militar ejecuta ejercicios de acrobacia saltando sobre un caballo.

Institut Lumière - © Association Frères Lumière



13. Documento audiovisual realizado por Philippe Truffault, Guy Skornik, Acmé films y Wellwellwell / Ministère de la culture et de la francophonie / Centre national de la cinématographie / Ministère des affaires étrangères (France) / Europa Cinemas / Fondation Gan Pour Le Cinéma. Association frères Lumière (1995).



3- La pesca de peces rojos

(*La Pêche aux poissons rouges*) (N°69)

Operador: Louis Lumière.

Fecha: (indeterminado) Primavera de 1895.

Lugar: Francia, Lyon, Monplaisir, casa de Lumière.

Tema: Auguste Lumière sostiene a su hija Andrée sobre una pecera intentando atrapar los peces.

Institut Lumière - © Association Frères Lumière

4- El desembarco del congreso de fotografía de Lyon (*Débarquement du Congrès de photographie à Lyon ou Débarquement des congressistes à Neuville-sur-Saône*). (Hors catalogue N°4105).

Operador: Louis Lumière.

Fecha: 11 de junio de 1895

Lugar: France, Neuville-sur-Saône, embarcadero de Neuville.

Tema: Varios hombres munidos de cámaras fotográficas, descienden en fila



14. La instantánea fotográfica ya existía para 1895 pues nunca se hubiera podido desarrollar una exposición fotográfica tan veloz, como la del filme flexible, a razón de 14 a 16 fotogramas por segundo

de un barcaza saludando al aparato tomavistas. Incluso uno de los fotógrafos toma una instantánea mientras pasa. *Institut Lumière - © Association Frères Lumière*



5-Los fraguadores

(*Les Forgerons*). (N°51)

Operador: Louis Lumière.

Fecha: 14 de octubre de 1895.

Lugar: France, Lyon, Monplaisir, usine Lumière

Tema: Mientras que un ayudante atiza la fragua, el herrero martilla una pieza de hierro sobre el yunque y luego lo sumerge en un balde con agua, provocando una nube de vapor.

Institut Lumière - © Association Frères Lumière

6-El jardinero o El regador regado

(*Le jardinier ou L'Arroseur arrosé*). (N°99-1)

Operador: Louis Lumière.

Fecha: (indeterminado) Primavera de 1895.

Lugar: Lyon, Monplaisir, jardín de la casa de Lumière.

Tema: El jardinero riega las plantas y un chico travieso le pisa la manguera haciendo que el agua no salga. El jardinero sorprendido buscando el problema examina la manguera y en ese momento el pilla hace correr el agua mojando al jardinero, quien furioso atrapa al chico y le da unas nalgadas correctivas.

Institut Lumière - © Association Frères Lumière



7-La comida del bebé

(*Le Repas ou Repas de bébé*) (N°88)

Operador: Louis Lumière.

Fecha: (indeterminado) Primavera de 1895.

Lugar: Francia, Lyon, Monplaisir, casa de Lumière.

Tema: Auguste Lumière y su esposa Marguerite desayunan con su hija Andrée en la intimidad de su casa. El padre le da de comer al bebé.

Institut Lumière - © Association Frères Lumière

8-Saltar en la manta

(*Le Saut à la couverture ou Un bleu à la couverture*) (Hors catalogue N°4495)

Operador: Louis Lumière.

Fecha: (indeterminado) Primavera de 1895.

Lugar: Francia, Lyon

Tema: Un militar se lanza sobre una manta sostenida por sus compañeros que lo lanzan lúdicamente, varias veces, por el aire.

Institut Lumière - © Association Frères Lumière



9- La plaza de Cordeliers en Lyon

(*Place des Cordeliers*). (N°128)

Operador: Louis Lumière.

Fecha: 10 de mayo de 1895.

Lugar: Francia, Lyon, plaza de Cordeliers.

Tema: Calle de Lyon donde circulan sus peatones y luego pasan un transporte público y varios coches particulares, tirados por caballos.

Observación: Hay que precisar que es con esta vista que un espectador se asustó, y no con La llegada de un tren a La Ciotat (ausente de todas las proyecciones organizadas en 1895).

Institut Lumière - © Association Frères Lumière

10- El mar

(*La mer ou Baignade en mer*) (N°11)

Operador: Louis Lumière.

Fecha: (indeterminado) Verano de 1895.

Lugar: Francia, La Ciotat.

Tema: Varios niños se tiran en la costa del mar por un trampolín, jugando con las olas.

Institut Lumière - © Association Frères Lumière



Los hermanos Lumière comenzaron filmando en su Lyon natal pero varias de las primeras *tomavistas* se hicieron en *La Ciotat* a 350 Km. de Lyon, junto a Marsella sobre el Mar Mediterráneo, ya que, como buena familia de la burguesía francesa, tenían su casa de fin de semana allí. El director francés Jean-Luc Godard recordaba el imaginario burgués de la época al ver en estas *vistas* algunas influencias de la pintura impresionista francesa, por ejemplo de las pinturas de Pierre-Auguste Renoir. El afiche del *Gran Café* apelaba al carácter de *pruebas instantáneas* y al movimiento percibido por el objetivo (ojo) que recuerda igualmente las reflexiones y representaciones de los pintores impresionistas. Louis Lumière, el último de los impresionistas según Godard, era un experto fotógrafo de la instantánea con un gran

sentido de la composición y del encuadre, como puede apreciarse en los escorzos y en el juego de diagonales del *modelo Lumière*, en *La llegada de un tren a La Ciotat*, en *La plaza de Cordeliers en Lyon*, o en *El mar*. En aquellos encuadres se evidenciaba también una extensa producción industrial fotográfica que provenía de las tarjetas postales de *aire libre* o *actualidades* (como se les llamaba a las vistas documentales) y el uso de la perspectiva y los escorzos sobre paisajes o ciudades, en boga en la época, como si de viajes imaginarios se tratara. Vemos que la pintura, la fotografía y el cine compartían mucho más de lo que se suele recordar.

En algunos documentales o en textos sobre el cine, incluso en las *vistas* “originales” que circulan por Internet, la traducción castellana del nombre de la famosa *tomavista* del tren fue denominada *La llegada de un tren a la ciudad* o *La llegada de un tren a la estación* o *La llegada de un tren*, a secas, y esto se debió a varios factores. Muchas de las tomavistas de los hermanos Lumière fueron replicadas por ellos mismos, debido al éxito conseguido, en distintas versiones entre 1896 y 1898. Incluso fueron también plagiadas por otros *vistógrafos* incipientes, creando una especie de protogénero que podría mal llamarse *llegadas* o *partidas de trenes*, como también pasó con *los regadores regados* o *las salidas de obreros de fábricas*, entre otras. Así, para universalizar cada tema y estandarizarlo aprovecharon la simplificación, y en este caso la analogía de la palabra *ciotat* con *ciudad* funcionó para evitar explicar que *La Ciotat* era una ciudad francesa. Las llegadas o partidas de trenes resonaban en la construcción de los diferentes públicos que se homogeneizaban al calor de fenómenos que se volvían comunes a cualquier ciudad moderna de Occidente, acostumbrados cada vez más a la violenta experiencia de la *Modernidad*. El cinematógrafo comenzaba a construir modos de percepción colectivos de espacio/tiempo/máquina organizados ideológicamente en la mimesis de la realidad y en la fetichización de la tecnificación. La impresión de realidad de las fotografías animadas patentizaba la dimensión industrial del invento al representar una máquina con otra (el tren y el cinematógrafo).

Aquella mítica tarde de sábado, la proyección fue regentada por Antoine Lumière (junto a su amigo Clément Maurice), pues sus hijos no estaban. Llama la atención la falta de registros y datos sobre este detalle, pero el hecho da cuenta de la postergación historiográfica sufrida por el padre de los hermanos Lumière, en las historias del cine mundial y su importante intervención en los comienzos del cine. Es muy posible que incluso fuera él quien seleccionó las 10 tomavistas armando el Primer *programa* del cinematógrafo. En el *Salon Indien* había 100 sillas prestadas por el bar, pero a la primera función sólo asistieron 33 personas, entre ellos unos soldados. La gente creía que era un evento de linterna mágica porque al cargar cada rollo y antes de mover la manivela, se proyectaba sobre la tela blanca el primer fotograma de cada vista como una fotografía fija. El proyector, es decir, el cinematógrafo reconvertido, se ubicó en la misma sala, junto con el público a su alrededor pero cubierto con unas telas negras que lo ocultaban. También se taparon las rendijas de la puerta para obtener mayor oscuridad, mientras un cañón de aire comprimido se encargaba de ventilar la sala. A la primera función fueron invitados especialmente algunas personalidades de la cultura, como el director del *Teatro Robert Houdin*, George Méliès, quien al finalizar la proyección se acercó impactado a Antoine y le ofreció comprarle el aparato por mil luisas, según cuenta Sadoul (1949, 1996: 23), pero se encontró con la negativa del viejo Lumière para quien el cine era una invención sin mucho futuro y por ello quería preservar para sí el lucro, mientras durase la fascinación por el artilugio. Está lógica *de clase*, de patentes y lucro, de tradición burguesa, en línea con el proyecto progresista técnico-industrial, se cimentaba en la misma raíz de la representación fílmica, en el control social de los signos de aquellos aparatos ideológicos de los países *centrales* que así comenzaban a construir sus industrias culturales.

Lo primero que los Lumière filmaron y proyectaron, las obreras de su fábrica, fue sintomático en la construcción de representaciones de clase a través del cine. No sólo mostraban a las obreras sino al fruto de su actividad industrial como fenómeno social y urbanizador capitalista, es decir, la representación de una clase sobre otra. La clase obrera fue el primer actor social retratado por el desarrollismo industrial de los Lumière que la tomó como objeto de pruebas para sorprender a sus colegas y clientes, los fotógrafos profesionales. Es cierto que en el congreso de fotografía de Neuville-sur-Saône fueron éstos mismos tomados como objetos, pero con una diferencia, la conciencia de estar siendo filmados de unos y otros. Las miradas de los congresistas hacia el cinematógrafo y hacia su operador Louis Lumière evidencian la conciencia del dispositivo: "La multiplicidad de miradas a la cámara es la prueba que el camarógrafo ve siendo visto y que así es autorizado a transformar el mundo en espectáculo." (François Jost, 1999: 47). En la primera proyección comercial de los Lumière a fines de 1895, se pudo ver en plano general las puertas del galpón, doble hoja de madera, de la fábrica Lumière de donde salían las obreras en tropel, sin mirar hacia cámara (de la misma forma se puede interpretar *Los fraguadores* y muchas otras vistas posteriores de los Lumière sobre obreros). Durante todo 1895 los Lumière filmaron este acontecimiento dando, como dijimos, tres versiones (la que se programó en la primera proyección no fue la primera que se filmó probando el aparato). Francis Doublier, colaborador y luego operador de los Lumière, describía así el procedimiento de la toma frente a las puertas de la fábrica Lumière: "Se instalaba la cámara en una habitación de la planta baja de un edificio a fin de que los *figurantes* no fueran distraídos por la visión del aparato" (Vincent Pinel en Noël Burch, 1991: 32). La conciencia de clase y la conciencia del dispositivo fílmico, en varios aspectos, coinciden.

En la misma tradición racionalista y científicista que había influenciado a Muybridge, Marey, Janssen, Londe y otros, los Lumière se consideraban investigadores y hombres de ciencia y tomaron a aquellos trabajadores como objetos de prueba, sin que éstos tuvieran conciencia del experimento del que estaban siendo partícipes. Los Lumière crearon así la primera representación cinematográfica de la clase obrera y, en algún sentido, se adueñaron de *la representación* de una clase, mostrando una marea humana de obreros como seres indiferenciados sin identidad individual siendo "liberados" de la opresión moderna e industrial. Representar al pueblo como una muchedumbre indiferenciada (la masa en la época industrial) tenía una larga tradición en la pintura y luego en la fotografía como estructuración de signos para la construcción de los diferentes tipos de sociedades (las monarquías feudales o cortesanas, la Iglesia Católica o las democracias burguesas) en estructuras de poder separadas por estratos o clases. En otra de las *vistas* de aquella primera proyección como *La pesca de peces rojos* o *La comida del bebé*, Louis filmó a su hermano Auguste Lumière jugando o desayunando con su familia en su casa de Lyon, en primer plano y con plena conciencia de la representación. Los Lumière, dueños de su propia imagen como individuos, en contraposición a la masa, poseían, más allá del invento, el control de los signos y de su producción. Este proceso fue el comienzo, junto con la fotografía y la manufactura en serie, de la gestación de los imaginarios colectivos industrializados; y la imagen de Auguste y la producción de Louis, tras el aparato, evidencian su *protagonismo* dentro del proyecto burgués.

De este modo se construía la primera representación cinematográfica de las relaciones de poder entre las clases, preexistentes en la sociedad moderna sobre una idea cosificada del ser humano, pero ahora con un enorme poder en la imagen fílmica, de producción y fuerza industrial. La burguesía obtenía el control de los signos creando la *realidad* en la imagen técnica, conveniente a sus intereses, con el desarrollo de nuevos dispositivos socio-técnicos. La Modernidad fue desde entonces un continuo proceso de desterritorialización del campo a la ciudad, de la periferia al centro y un

“enajenamiento de las masas en el flujo y control de los signos, un hacer abstracto e intercambiable de cuerpos, objetos y relaciones” (Jonathan Crary, 2008: 30). Sobre el famoso apotegma de Charles S. Chaplin “La vida es una tragedia cuando se la ve en primer plano y una comedia cuando se la ve en plano general”, me arrojó la licencia de tergiversarla, un tanto marxistamente, diciendo que el proletariado se construye en plano general y la burguesía en primer plano.

Volver a pensar qué es el cine y cuales son los sentidos de la experiencia estética, social, ideológica y finalmente histórica que la imagen en movimiento nos propone es ver al cine más allá del cine.

BIBLIOGRAFÍA

BENET, Vicente J. (1999), *Un siglo de sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*, Ediciones de la Mirada, Valencia.

BURCH, Noël (1991), *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Cátedra, Madrid.

CRARY, Jonathan (2008), *Las técnicas del observador*, CENDEAC, Murcia.

GUBERN, Román (2006), *Historia del Cine*, Lumen, Barcelona.

JOST, François (1999), “L'épiphanie filmique” en *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis de texto filmico*. Castro de Paz, José Luis; Couto Cantero, Pilar y Paz Gago, José María (Eds.), Universidade Da Coruña, Visor, Madrid.

KRACAUER, Siegfried (1927, 2008), *El ornamento de la masa 1. La fotografía y otros ensayos*, Gedisa, Barcelona.

LACOLLA, Enrique (2003). *El Cine en su época*, Ferreyra Editor, Córdoba.

SADOUL, George (1949, 1996). *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires.

ZUNZUNEGUI, Santos (1999). “El objeto indescriptible” en *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis de texto filmico*. Castro de Paz, José Luis; Couto Cantero, Pilar y Paz Gago, José María (Eds.), Universidade Da Coruña, Visor, Madrid.

FILMS CITADOS

La primera proyección del cinematógrafo (1995) Association Frères Lumière. Philippe Truffault, Guy Skornik, Acme films y Wellwellwell / Ministère de la culture et de la francophonie / Centre national de la cinématographie / Ministère des affaires étrangères (France) / Europa Cinemas / Fondation Gan Pour Le Cinéma.

The Lumière brothers' First Films. (2003) Association Frères Lumière / Institut Lumière / Archives du film du Centre National de la cinématographie. Edición de Thierry Fremaux. Narración de Bertrand Tavernier. Kino International.

Emilio Hernán Ortiz Suárez

Emilio Ortiz Suárez es Lic. en Cine y Tv, por la Universidad Nacional de Córdoba. Participa como Profesor Adscripto en las Cátedras “Historia del Cine” y “Problemáticas de la Producción Artística” en el Depto. de Cine y Tv y cursa el Doctorado en Artes, de la UNC. Contacto: ehosmillio@hotmail.com