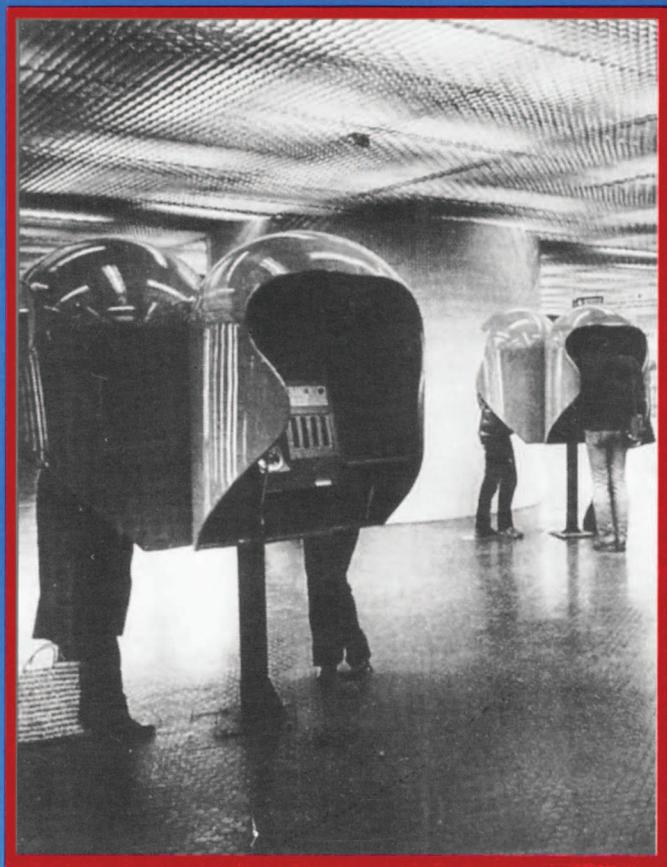


Postales Electrónicas

(ENSAYOS SOBRE MEDIOS, CULTURA Y SOCIEDAD)

J O R G E B . R I V E R A



ATUEL

Reynaud, el inventor de sueños

Hace cien años el francés Emile Reynaud —precursor del dibujo animado— ponía a punto sus máquinas para lograr el viejo sueño de proyectar imágenes casi vivas. En el corazón de las innovaciones tecnológicas conviven cosas complejas y heterogéneas que concluyen por encontrar su camino.

Creo que fue Paul Virilio, en un ensayo cercano sobre las civilizaciones urbanas, quien retomó la idea de las ciudades del futuro como **nudos apocalípticos** en los que convivirán cosas heterogéneas y transtemporales, auténticas “mezclas” —híbridas o fecundas según los casos— de lo viejo y lo nuevo, emplazadas allí como ambiguas y a la vez enigmáticas prefiguraciones de las síntesis que conducirán a los saberes y las prácticas culturales del mañana.

Con unas gotas de perspectiva histórica se podría sospechar, sin embargo, que esos **nudos** convivenciales han constituido desde siempre —por lo menos desde los remotos días de Súmer— la naturaleza propia de las culturas urbanas, concebibles en el fondo como auténticos “museos” de la disponibilidad cultural, en los que se amalgamaban, disputaban y coexistían las más variadas y complejas heterogeneidades espaciales y temporales, procurando la dilucidación o el alumbramiento de ese punto específico ciudadano que era, por lo menos hasta hace poco, la “modernidad” *sub specie* tecnológica.

¿Pero qué mecanismos concretos, dentro de esa magmática variedad de lo heterogéneo que convive en un punto o una época, son los que deciden finalmente la supervivencia de un

fenómeno o de una alternativa tecnológica sobre otra; o más explícitamente: la fisonomía que termina por adquirir con su desarrollo una innovación tecnológica determinada; y por añadidura: la variedad de géneros y lenguajes que puede generar cuando se trata, por ejemplo, de una tecnología específicamente comunicacional?

Del juguete óptico al verismo fotográfico

En poco menos de un año se cumplirá un siglo de la puesta a punto, por parte del francés Emile Reynaud (1844-1918), de las “Pantomimas Luminosas” proyectadas con su **praxinoscopio** perfeccionado en la sala parisina del Museo de Cera Grevin, verdadera alternativa espectacular que precedió en un lustro al **cinematógrafo** (1895) de los Lumière y compitió cotidianamente con él hasta comienzos del siglo XX, para perderse luego entre los trastos del fascinante desván de la “modernidad” finisecular, junto con la linterna mágica, los fonógrafos a cilindro, los estereoscopios y otros artilugios similares.

Praxinoscopio y cinematógrafo, desde luego, no diferían de modo sustancial en sus propósitos. Ambos se proponían, en lo esencial, la proyección de **imágenes en movimiento**, y tenían, en este sentido, una genealogía común: la que se había eslabonado —a través de diversos inventos ópticos y mecánicos— a partir del viejo **fenaquistoscopio** (1833) del belga Joseph Plateau, el mismo al que Baudelaire —tan atento al desarrollo de la incipiente tecnología visual— clasificaba entre los incitantes juguetes “científicos” de los que afirmaba no poder decir “ni bien ni mal”.

Pero Reynaud y los Lumière, en todo caso, se habían relacionado de manera diferente con uno de los fenómenos esenciales del siglo XIX —la **fotografía**—, y este matiz distintivo terminaría por ser definitivo para el ulterior destino de ambos inventos. Reynaud y su tecnología espectacular pertenecían, en cierto

modo, al universo paleotécnico de la linterna mágica, los **dioramas** y los juguetes ópticos (su primitivo **praxinoscopio** de 1877 no era, en definitiva, más que un sofisticado juguete de esta clase), en tanto que los hermanos Lumière pertenecían al avasallador linaje del **calotipo** de Talbot (1840), las fotografías dinámicas de Muybridge (1879) y las películas enrollables de Eastman-Goodwin (1888), el mismo que se había echado a andar sin pausas en 1829, cuando Daguerre olvidó sus ingenuos aunque remunerativos **dioramas** y comenzó a interesarse por los conocimientos técnico-científicos de Nicéphore Niépce.

Reynaud, al modo de los “iluminadores” de libros medioevales, dibujaba y coloreaba artesanalmente sus figuras sobre una banda transparente, cuya proyección luminosa sobre una pantalla con fondo fijo recreaba la misma **ilusión** de movimiento y animación que produciría poco más tarde el **cinematógrafo** Lumière, mediante la reproducción cinética de imágenes fotográficas.

Las imágenes de Reynaud —un animado repertorio de clowns, pierrots, perros amaestrados, arlequines, payasos, malabaristas, monos sabios y bañistas incautas— pertenecían al universo clásico del teatro **funambulesco** de feria, el mismo que muchos años más tarde recrearía Marcel Carné en su bello film **Sombras del paraíso**. Secuencias del Teatro Óptico como las de **Clown y sus perros** o **Pobre Pierrot** remiten al repertorio canónico del **fenaquistoscopio** de Plateau y de los espectáculos de barraca, y las envuelve en cierto modo su aura imaginista y su poética heredera de la **commedia dell'arte** en la versión afrancesada. Las imágenes del **cinematógrafo** Lumière, por el contrario, son las de la realidad burguesa y bidimensional captada por Daguerre y sus sucesores a partir de 1835: la llegada de un tren, la salida de una fábrica, una partida de naipes, las multitudes desplazándose por una calle, etc. “El París de Proust —como dijo Mauriac—, **sin Proust**”.

Se ha afirmado —frente a la envolvente rotundidad del “verismo” fotográfico del nuevo medio— que la sofisticación y el

encanto poético del Teatro Optico de Reynaud no pudieron ser igualados por el nuevo **cinematógrafo** en muchos años, e inclusive que éste no llegó nunca a igualar su densidad lírica y su sugerencia imaginaria, aunque en su momento la primitiva filmografía de George Méliès (a partir especialmente de **Viaje a la Luna**, 1902) cargase, como veremos, con no pocos condimentos plásticos y conceptuales de la fórmula Reynaud, entre ellos el coloreado a mano, el funambulismo, la ficcionalización estilizada, el onirismo, etc.

Reynaud y la “traición” Méliès

Volvamos, en este punto, a la idea de heterogeneidad y coexistencia del comienzo. El medio en el que aparecen y coexisten **praxinoscopio** y **cinematógrafo**, hacia fines del siglo XIX, está muy sensibilizado por la investigación y la producción científica y recreativa de imágenes cinéticas, e inclusive por los procesos de aprendizaje y descarte que ellas conllevan. Conviven con las innovaciones de Reynaud y los Lumière, o se les anticipan temporalmente, los espectáculos de sombras chinescas, el **zoopraxiscopio** de Muybridge, la cámara secuencial de Marey, el **kinetógrafo** de Edison, el **kinetoscopio**, el **vitascopio** de Armat y otros similares de escasa o breve fortuna, en unos casos por su reducida ductilidad y en otros por las despiadadas guerras comerciales y de patentes que los rodean.

Reynaud y los Lumière no tipifican necesariamente un **des-tiempo** tecnológico en el que a uno de los términos de la ecuación le toca asumir la peor parte (la del anacronismo), sino que se los debe considerar más bien como dos opciones paralelas y contemporáneas frente a un mismo problema: el de la reproducción cinética de imágenes, encarada en un caso a partir de dibujos directos sobre la película (una variable técnico-estética que será recuperada exitosamente hacia fines de los '40 por el canadiense Norman MacLaren), y en el otro a partir de la cro-

nofotografía o fotografía cinética de Muybridge y Marey, fuertemente valorizada por el éxito de la propia fotografía en la cultura burguesa y tecnológica del siglo XIX.

Se trataría, más bien, de una compleja elección de carácter estético y cultural, cuyo trámite parece haber sido más sinuoso que el desarrollo tecnológico y el proceso de reconocimiento y aprendizaje que concluyó por asentarlo firmemente en el imaginario del burgués audio-visual de comienzos de siglo. La seca elección “realista” y “documentalista” de los Lumière, por ejemplo, lejos de afirmarse desde su aparición en 1895 como la alternativa visual y conceptual más válida y permanente, tropezará casi de inmediato con la transgresora vuelta de tuerca de la fórmula Méliès, que retrotrae la límpida versión naturalista de “Los herreros” y el contundente verismo documentalista de “Llegada de un tren” a la superchería funambulesca de *Viaje a la luna*, más próxima a Reynaud y a los trucos mágicos del Teatro Robert Houdin —verdadera fuente de inspiración conceptual y estética de Méliès— que a ese aparente logro de la cámara oscura capaz de sintetizar y superar el largo camino tecnológico y estético que va de Niépce-Daguerre a Muybridge-Marey.

Visto a la distancia, el fracaso del proyecto Reynaud (en definitiva el proyecto de un solitario dibujante de filmes que pretendía “poetizar” tecnológicamente la atmósfera de la vieja *commedia dell'arte*) parece inevitable y hasta reconfortante, frente a la avasalladora lógica de quienes rescataron y superaron la teoría visual de los Lumière. Reynaud, sin embargo, creía en su producto, hasta el punto de renunciar —como lo hizo frente al avance de sus competidores— a la exclusiva solución del dibujo artesanal, para crear fotográficamente con los payasos Footit y Chocolat una casi inhallable *Guillermo Tell* (1896).

Los Lumière, con otra perspectiva, fueron parcos (hasta absurdamente mezquinos) en la ponderación de su invento. Evaluándolo como una curiosidad de corto alcance, no advirtieron, desde luego, las vetas que más tarde descubrirían Méliès, Ince, Griffith y otros exploradores de los lenguajes potenciales del ci-

ne, aunque —hay que reconocerlo— la mayoría de sus bellos filmes iniciales contienen en germen algo de ellos. Probablemente no amaban, como Reynaud, a su criatura, pero ésta les fue infinitamente más fiel. Los Lumière disfrutaron con largueza las regalías de su invento, al que solo le brindaron una atención marginal y displicente. Reynaud, casi en la miseria, acabó destrozando sus máquinas y “ahogando” simbólicamente a sus frágiles dibujos en un recodo del Sena.

Kracauer quizá tenía razón al llamar “traidor” a Méliès, estéticamente más cercano a Reynaud y a sus trucos ilusionistas que al seco verismo de los Lumière, más interesados en la captación fotográfica de lo real en su continuidad que en la profundización de su innegable esencia ilusionista. Desplazado por el impacto del nuevo invento y su rápida divulgación mundial, el espíritu de los hermosos espectáculos fabricados por Reynaud —herederos de una larga tradición de arte y gusto popular— encontró acogida en los filmes de Méliès, reordenadores o reformuladores en cierto modo del bagaje tecnológico-perceptivo que habían puesto a punto los célebres hermanos.

El viejo espíritu de lo nuevo

Lo nuevo, en síntesis, en ese azaroso universo de heterogeneidades y convivencias, no terminaba siendo el triunfo deportivo de la tecnología Lumière versus el funambulismo visual Reynaud, sino una compleja amalgama de tiempos tecnológicos, elecciones estéticas y tradiciones imaginarias que recuperaban al máximo las potencialidades del medio innovador, posibilitando espacios narrativos y representacionales en los que —gracias a la fusión Lumière/Méliès— podrían hilvanarse simultáneamente “ilusionistas” como Clair, Stroheim, Welles, Lang o Buñuel, creadores de síntesis como Eisenstein y “documentalistas” como Vertov, Grierson, Flaherty e Ivens.

La pregunta planteada al comienzo, por lo tanto, parece en-

contrar una de sus respuestas provisionales en el grado de riqueza y variabilidad potencial de la innovación. La gracia poética y el refinamiento visual de las viejas Pantomimas Luminosas de Reynaud tropezaban quizá con las limitaciones tecnológicas del praxinoscopio. Sin ser esencialmente distinto, el cinematógrafo Lumière demostró al cabo una plasticidad que podía contener lo mejor de su oponente y le permitiría sobrevivir a sus múltiples competidores, hasta convertirse —a través de ese sutil punto de ruptura que Edgar Morin identificó como el pasaje del cinematógrafo al cine— en el soporte material de cosas tan dispares, bellas y conmocionantes como *La quimera del oro*, *King Kong*, *El acorazado Potemkin*, *Nanouk el esquimal*, *Drifters*, *El ciudadano*, *Entreacto*, *Tierra de España* y *Ladrones de bicicletas*.



Digitalización para **reHime**
Laura Vazquez

Diagramación y Armado
Jorge Pablo Cruz

www.rehime.com.ar