

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El caso Lumière: invención y definición del cine, entre el affaire y la captura

Autor/es:

Alonso García, Luis

Citar como:

Alonso García, L. (1998). El caso Lumière: invención y definición del cine, entre el affaire y la captura. Banda aparte. (11):69-77.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43150>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



UNIVERSO TRÁPALA. HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA DE LOS PRE-CINES Y CINES PRIMITIVOS

E

L CASO LUMIÈRE:
INVENCION Y DEFINICION DEL CINE,
ENTRE EL *AFFAIRE* Y LA CAPTURA¹

LUIS ALONSO GARCÍA

"La noche pasada estuve en el reino de las sombras. Si pudieran saber cuan extraño es estar allí. Es un mundo sin sonido y sin color. Allí todo — la tierra, los árboles, la gente, el agua, el aire— está sumergido en un gris monótono. Grises rayos del sol a través del cielo gris, ojos grises en rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida sino una sombra, no es el movimiento sino su espectro mudo". (Gorki, 1896).

A tres años del centenario, nada más oportuno para comenzar los estudios sobre el Universo Trápala que detenernos en aquello por lo que desgraciadamente se ha pasado entre de puntillas y a taconazos, la **invención del cine**. Porque, desgraciadamente, y reitero el término por ver si la cacofonía muestra hasta qué punto llega la desgracia, el **centenario del cine** sólo ha servido, salvo demasiado escasas excepciones que no pueden traer consuelo, para solidificar una visión de la historia e historiografía del cine tan agónica como inservible. Y no es suficiente decir que la culpa la tiene la divulgación mediática, con ejemplos en versión televisiva que mejor es no traer a colación. Es la investigación académica la que debe rebatir y revisar, no apoyar ni cimentar, ese discurso fosilizado que los medios reproducen *ad nauseam*.

Si hay algo evidente en lo ocurrido en los fastos nacionales e internacionales del centenario es que nos hemos equivocado de fecha, aunque en realidad lo ocurrido es que hemos errado en lo celebrado. Diciendo homenajear la **llegada del cinematógrafo** (Lumière, 1895) no hemos hecho sino celebrar el **descubrimiento del cine** (Griffith, 1915). Toda referencia al invento del aparato iba inmediatamente acompañada, tras un rápido repaso por precursores, inventores y pioneros, de la glosa al "verdadero y único creador del arte y del lenguaje del cine", David Wark Griffith. Lo que unido a la necesaria mención, una vez constituida oficialmente la historia de los pre-cines, de otros inventos e inventores —Marey y Demeny, Anschütz, Friese-Greene Rudge y Paul, Edison y Dickson, los Skladanovski, Reynaud, Le Prince... por sólo mencionar los antecedentes y precursores *cinematográficos* en una cadena que podemos detener en el famastropo de Heyl (1870)—, hace que la situación de los hermanos Lumière se vuelva cada vez más insostenible³.

¿Cuál es entonces el **papel de los Lumière** si no detentan la primacía técnica, anterior de forma numerosa, ni la definición del cine como arte y lenguaje, no sólo posterior sino además indeseada por ellos? Pues hay que reconocer que no habiendo *descubierto* nada y *errando* en la concepción social del cine (la famosa aunque falsa advertencia a Méliès, el abandono del cine en torno a 1900, el desprecio formulado en 1930), realmente inventaron lo esencial. Claro está, que hay que averiguar cuál es esa esencia. No del cine, lo que sería ingenuo a estas alturas, sino de su



Jabalí de Altamira

1. El trabajo que sigue es una versión corregida y aumentada de la segunda parte de la ponencia presentada y leída en el VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine (Cáceres : AEHC . 1997/Dic), cuyas actas serán publicadas próximamente en coedición con la Academia de las Artes y las Ciencias del Cine. La primera parte de esa ponencia estaba centrada en un análisis de lo ocurrido en el campo historiográfico del pre-cine, cuyo contenido está recogido parcialmente en la presentación anterior, y al que tendremos que volver más detenidamente en otra ocasión.

2. Pero por si acaso no se quiere entender lo que arriba se sugiere, es evidente que lo ocurrido en el centenario del cine español ha sido una oportunidad radicalmente desaprovechada para la investigación historiográfica. El tema no era quién fue primero, o peor aún, qué comunidad autónoma debe ostentar el privilegio del nacimiento del cine español. Se trataba —debería haberse tratado— de analizar, a partir de ciertos datos históricos siempre en revisión, uno de los hechos historiográficos de la invención del cine: la estrecha relación entre invención técnica y difusión social. Ese hubiera sido, por poner un ejemplo, un buen tema para la historia. Aunque tampoco sería mal tema el análisis de lo que le está ocurriendo a la historiografía local del cine en su cruce con las tensiones regionales.

3. La descripción del aparato y el éxito del 'famastropo' de Heyl —el menos conocido de esta lista— se encuentra en la esencial monografía que Mannoni dedica al tema tras diez años de trabajos de investigación (1994^{2a}), aunque por desgracia no existen las imágenes ni del aparato ni de las fotografías a proyectar en movimiento (una pareja de baile, un acróbata). Un aparato se semejante, el biofantoscopio, y las imágenes correspondientes —debidamente a Rudge (c.1884)—, se pueden ver en otra de las obras de Mannoni, el catálogo de la exposición francesa del centenario (1996^{2a}).



Trewey y la sombromanía



El Chat Noir y el teatro de sombras

4. La datación de la Linterna Mágica es un caso ejemplar sobre los problemas instrumentales y teóricos a los que se enfrenta la historiografía. Tal como muestra Mannoni (1994^{9a}, 1996^{10a}), la fecha tradicionalmente aceptada como primera referencia escrita (Kircher, 1645) es totalmente falsa. Kircher realmente reseña la linterna mágica en su obra 'Ars Magna Lucis et Umbrae in Decem Libros', pero en la segunda edición de 1671 y no en la primera de 1645. De este modo, la primera mención escrita y gráfica fiable corresponde a Huygens en una obra de 1659, tratándose —además—, de los dibujos de una 'danza macabra' que sólo tienen sentido pensados para una placa animada. Ese ideación de una "placa móvil", es decir una imagen proyectada en movimiento, indica a las claras que tiene que tratarse de un desarrollo elaborado de un medio anterior. Algunos autores (Perriault, 1981^{11a}) sitúan de este modo el origen de la linterna mágica en tiempos muy anteriores (Giovanni de Fontana, 1420), aunque aquí los problemas ya no son de datación sino de interpretación, dado lo sucinto de la descripción de Fontana y el oscurantismo propio de los tratados de la época sobre dichos temas. Todo esto no son más que cuestiones instrumentales o auxiliares (en el sentido en que se habla de ciencias auxiliares de la historia), pero hay que reconocer, a pesar de los peligros teóricos de dicho nuevo enfoque, el tremendo valor de expurgo y afinamiento realizado por los modernos historiadores del pre-cine. El verdadero problema teórico y metodológico se plantea sin embargo en una forma paralela a la que aquí planteamos sobre los Lumière. La posición de Kircher sigue siendo central, a pesar de los 250 años de "antecedentes", debido a que a su inmerecida autoatribución del "invento" se une el imprescindible concepto de difusión del mismo. No es una cuestión de estilo (Kircher es tan equívoco y oscuro como Fontana), sino de época: la cultura del barroco estaba pidiendo a gritos el "invento" de la linterna mágica.

5. Son ellos los que inventan la práctica habitual en los primeros años del cine de empezar la proyección con la imagen congelada, para provocar un mayor susto en el respetable público al iniciar el movimiento, aunque dicha práctica la realizan para demostrar que el veraz movimiento registrado se efectúa a partir de unas fases en principio inverosímiles. Por otra parte, el primer nombre que los Lumière dan a su invento es el de cronofotografía, en homenaje y reconocimiento público a la figura más extraordinaria de esta época, Marey.

invento. Porque si no, es mejor borrar a los Lumière de la historia, para al menos salvaguardar su honra de las previsibles acusaciones de pirateo industrial y plagio cultural.

Lo que sigue es por tanto un intento de rehabilitación histórica del 'Caso Lumière'. Partiremos de una descripción del comportamiento de la historiografía dominante en su empeño por mantener la fecha de la invención a pesar de todos los hechos históricos que la contradicen. Dos preguntas surgen inmediatamente, en lo que hemos llamado el 'Affaire', referidas a la acusación histórica de plagio (¿fueron los inventores del cine?) y a la recusación historiográfica de pertinencia (¿pero de qué definición de cine?). Inmediatamente, haciendo tabula rasa de dicho enfoque, pasaremos a una redescritión de esos problemas desde una perspectiva fruto tanto de aquella mirada de la arqueología y la genética como de los presupuestos de otros modelos historiográficos. Se trata de lo que hemos llamado la 'Captura', a partir del replanteamiento de los conceptos de invención y definición del cine en el doble eje de centrado tecnológico y desplazamiento ideológico realizado por los Lumière; a fin de cuentas, cualquier datación del invento del cine se mezcla ineludiblemente con la formulación de una definición (constante o variable) del mismo.

Es evidente que "el cine existió antes de 1895", puesto así todo entre comillas, pues precisamente hay que tener cuidado en no caer en la obviedad de tanta evidencia. Y a sabiendas de que no hablamos aquí del terreno de los antecedentes y precursores, los 'tres siglos de cine' que recordaba Langlois a mediados de éste en referencia a la linterna mágica —la 'lucerna mágica' de Kircher (1645 ó 1671), aunque en realidad la primera fuente escrita es Huygens (1659)—⁴. A pesar de los errores y las falsedades historiográficas (el caso ejemplar del quinetofonógrafo de Dickson/Edison), durante como mínimo los veinte o treinta años anteriores a 1895 se multiplican "las proyecciones fotográficas de imágenes en movimiento": prácticas cronofotográficas, kinetoscópicas, praxinoscópicas, bioscópicas, taquiscópicas... cinematográficas (pues ni siquiera el nombre es propio de los Lumière).

En todo recorrido por la historia del cine suele mencionarse toda o parte de esta larga nómina de prácticas, pero para nombrar inmediatamente las carencias o fallos (de fotografía, de proyección, de movimiento) que las invalidan como **LA invención**. El 'dramático' caso de **Reynaud** y sus dibujos animados, o el 'sorprendente' error de **Edison** y la decisión de no proyectar la imagen (menos sorprendente si su kinetoscopio se situara en relación a los usos domésticos e individuales nacientes de la fotografía y la fonografía de la época y en estrecha relación con la utopía ya por entonces centenaria de la televisión). El caso de **Marey y Muybridge** resulta más curioso, pues su exclusión es en realidad una autoexclusión: era el análisis (la descomposición de lo móvil) y no la síntesis (su recomposición) su objetivo. La proyección en movimiento, *lograda* por ambos a finales de la década de los setenta, sólo entraba como un factor ilustrativo de la mostración de cada imagen aislada⁵.

Pasando de los fracasos de la invención, el caso más problemático es el de los **Hermanos Skladanovski**. Ellos realizaron, dos meses antes de la fecha oficial, lo que se entiende por invención del cine en su descripción más fina, la utilizada en un artículo de 'El País' para asignárselo precisamente a los Lumière: "la proyección pública de imágenes fotográficas en movimiento previo pago de una entrada". El continuo surgimiento de nuevos datos (nuevos aparatos, nuevos autores, nuevas prácticas) obliga a la extensión de la definición del invento del cine para seguir conservando a los Lumière en su posición central. Puestos a afinar, añadiremos un carácter más que invalida a los pioneros alemanes: el de la exclusividad de la sesión, pues el Bioscopio de los Skladanovski era parte de un espectáculo global de variedades⁶.

Pero si para algo sirve este apresurado repaso por los "precursores" es para demostrar como la definición de la invención se realiza sobre

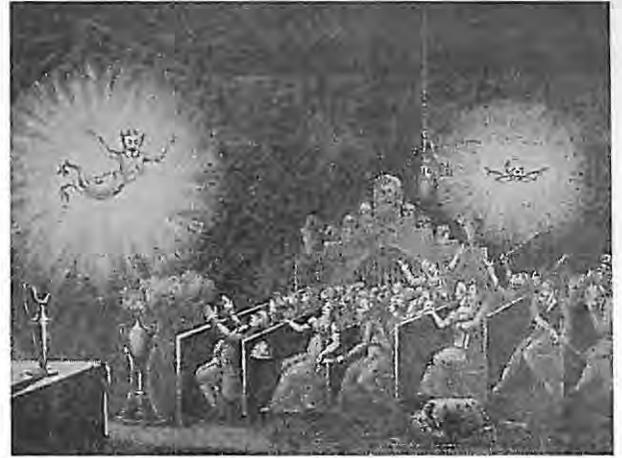
la marcha, según van apareciendo nuevos datos, pero sin mover ni a los Lumière de su puesto ni la concepción general del cine de su lugar.

A pesar de sus carencias individuales, aquí englobamos a todos estos autores y prácticas bajo el epígrafe directo de **cinematografía**, puesto que los componentes esenciales del cine ya han sido formulados (fotografía, proyección, movimiento) y su aparición conjunta o no dependerá de la elección de los autores (el caso de Reynaud y el dibujo, de Marey y el movimiento, de Edison y la proyección). Más curioso resulta, sin embargo, afirmar que sea el '**famastropo**' de Heyl (1870) el primer aparato y autor a figurar bajo la etiqueta de cine y no de pre-cine. Se trataba de una linterna mágica con un mecanismo de 18 positivos sobre cristal (triplicados a partir de seis negativos), en torno a la torreta de la linterna, fotografías movidas mediante un sistema de obturación y cruz de malta que producían la intermitencia pertinente para provocar, aunque muy pobremente, la ilusión del movimiento⁷. Escoger a Heyl como nuevo límite entre cine y pre-cine puede parecer una selección arbitraria. Y hasta cierto punto así es.

Por un lado, existen precedentes más remotos. Antes incluso de la relativamente conocida y citada 'linterna secuencial' de Zahn (1686), a partir de un disco de cristal con seis imágenes, hay que situar las investigaciones con proyección en movimiento (por sustitución de dos o tres imágenes) de autores como Huygens (1659), Reeves (1663), Walgenstein (1664), Eschinardi (1666), Hooke (1668), Kircher (1671), Griendel (1673) o Sturm (1676), todos ellos reseñados por los modernos historiadores del pre-cine (Mannoni, Perriault, Hecht y Pesenti). Período tremendamente prolijo, es precisamente la época en la que Charles Patin habla del 'art trompeur', el origen de nuestro viejo neologismo, la trápala. Pero todos ellos comparten una misma serie de defectos: el ser imágenes dibujadas, la estrechez del movimiento realizado y, sobre todo, la falta de obturación que impide la ilusión del movimiento⁸.

Por otro lado, junto a los precedentes remotos, anulados por *defecto grave*, hay que situar los precedentes inmediatos o coetáneos al que nosotros hemos elegido, Heyl (1870), como nuevo origen de una posible historia distinta de la *cinematografía*. Una cadena que va de la fantasmagoría de Naylor (1843), al ya mencionado biofantoscopio de Rudge (1884), y que pasa entre otros por el conocido Uchatius (1845) a partir de dibujos (el aparato es comercializado y exhibido hasta la tardía fecha de 1892), Duboscq (1850) ya con fotografías, Séguin (1852), Claudet (1852), Du Mont (1858), Cook y Bonelli (1863) y Ducos du Hauron (1864). Todos ellos conocen el efecto estroboscópico y el principio de la persistencia retiniana (enunciados en torno a 1830) y tienen clara la necesidad tanto de la obturación como de una frecuencia mínima de imágenes por segundo para provocar la ilusión del movimiento. Todos ellos comparten sin embargo un defecto: realizan la secuencia de fotos mediante la toma de poses inmóviles de los sujetos, dado que la técnica fotográfica no permite la velocidad de obturación y paso necesaria para el análisis del movimiento. La 'ilusión' se produce, pero a base de saltos entre pose y pose. Esta es la razón por la que para algunos autores (Mannoni, 1994ts), Heyl no es el primero sino el último jalón de los trabajos previos a la consecución del *verdadero* movimiento⁹.

El '**famastropo**' parte así de unos *antecedentes* situados en el segundo tercio del siglo XVII, cuyo defectos son el dibujo como base y el fracaso en la ilusión del movimiento, y se inserta en una serie de investigaciones coetáneas en torno a la mitad del siglo XIX, en donde se unen, por fin, fotografía, proyección y movimiento. No estamos en disposición de plantear si el *efecto* de movimiento provocado por sus imágenes triplicadas era más contundente que el de los autores de su época. Simplemente lo pensamos en vez de como el final de los precursores como el paso entre una elaboración teórica y una aplicación práctica, cuya continuación vendrá marcada, a partir de Jansen (1874) y Reynaud (1876) por la inmen-



Robertson y la fantasmagoría

6. La posición histórica de los Skladanovski no se explica sin embargo por la cuestión del afinamiento de la definición del cine, sino por decirlo suavemente, en la pérdida de la oportunidad historiográfica que les hubiera permitido llegar a ser los inventores del cine, pues se trata de un claro caso de censura historiográfica de índole política. Como muestra Tosi, cuando comenzó a historiarse el cine y los pre-cines, en los años treinta, no era políticamente correcto asignar el invento a unos alemanes filonazis. Lo más paradójico es que el 'affaire Skladanovski' es el que estropea la buena intención de uno de nuestros clásicos, el español y germanófilo Staehlin, cuyo propuesta de genética fílmica (*De Altamira al Wintergarten*) se ve pervertida en su concepción histórica y teórica por la **necesidad** de adjudicarles el invento.

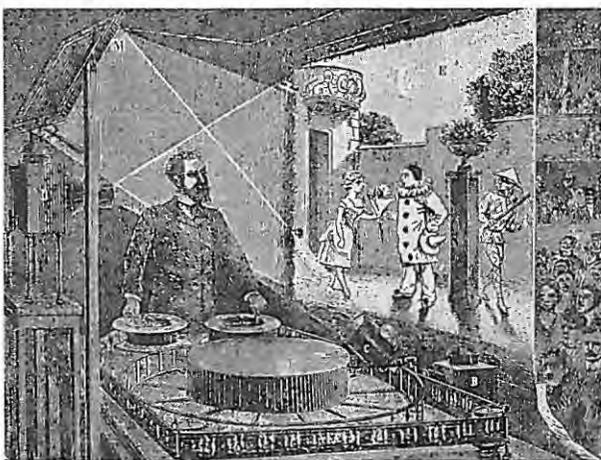
7. No puedo evitar hacer una pausa para mencionar uno de los más crasos errores de los manuales y tratados de cine, del dictado de muchas aulas universitarias y de la totalidad de las referencias gacelilleras al centenario. La ilusión del movimiento no es debida al fenómeno fisiológico de la 'persistencia retiniana' descrito por Faraday, Rollet y Plateau en el segundo tercio del siglo XIX —aunque, sorprendentemente, sea la base teórica que dio como resultado el cine, en uno de los casos más ejemplares de la desconexión entre ciencia y tecnología—, sino gracias al fenómeno psicológico del 'efecto phi' descrito por Wertheimer (1912) en psicología de la gestalt y recogido tempranamente en un libro de teoría del cine (Münsterberg, 1916). Aumont clarifica y explica ambos fenómenos, sin ningún tipo de alusión a la historia, en uno de sus manuales más difundidos (1990" :36,52-55), lo que viene a confirmar lo poco que se lee a pesar de lo mucho que se publica. Este especial caso de persistencia en el error de las historias y teorías del cine haría las delicias de algunos historiadores de la ciencia y la tecnología, especialmente de Thuillier, ya que a fin de cuentas, el cine se inventó a partir de un principio teórico equivocado. Pero por desgracia también es un claro ejemplo de lo poco que leen los escritores de manuales sobre cine.

8. En realidad dichos aparatos y sus imágenes se inscriben en algo que aún está por analizar: el nacimiento conjunto de las ideas de proyección y movimiento, donde estos autores y sus aparatos deberían agregarse a otro conjunto de fenómenos, como el de las imágenes fúndentes, las proyecciones horarias o las placas móviles. La historiografía tradicional (Ceram, Cuenca, Deslandres, Millingham, Mity, Staehlin), a partir de los escasos datos con los que contaban, quiso pensar proyección y movimiento como fenómenos consecutivos, en un efecto perverso de esa linealidad tan cara a determinada visión histórica, incapaz de pensar de otra forma que no sea la acumulación —continua, pero nunca instantánea— de fenómenos a lo largo de los años. Paradójicamente, la idea de progreso implica la necesidad de que los fenómenos se desarrollen a lo largo del tiempo y no en un sólo instante de esa temporalidad.

9. El efecto original de este tipo de proyecciones en movimiento a partir de poses inmóviles se puede reconstruir, a partir de las imágenes de Rudge, mediante el diapositivado de las fotografías y su instalación en dos proyectores sincronizados. No deja de sorprender hasta que punto su visionado plantea una cuestión esencial sobre la 'ilusión del movimiento' y los umbrales de percepción, dado que aunque dicha ilusión no es perfecta para el ojo, el cerebro desea percibirla. Dado que la 'ilusión de movimiento' o 'movimiento aparente' es una cuestión psicológica (efecto phi) y no fisiológica (persistencia retiniana), los llamados "umbrales de posibilidad" son mucho más subjetivos de lo que pudiera parecer.



Reynaud: El pobre Pierrot, 1889



Reynaud: El teatro óptico, 1889

10. Al hablar de Griffith como *Padre* del cine cometemos una injusticia con muchas investigaciones que intentan situar su lugar en un espacio mucho más amplio. Pero el caso es que dichas investigaciones no descolocan finalmente a Griffith de esa posición preeminente que ocupa en la historia del cine. El problema es que dicha "resistencia" del objeto 'Griffith' exigirá un amplio trabajo de campo parecido al que aquí acometemos con los hnos. Lumière. Es una cuestión de método: no se puede negar la centralidad y preeminencia de un objeto cuando ese objeto, y no el campo al que pertenece, ocupa el centro de la atención y reflexión. Sin poder adentrarnos en dicho estudio, sólo mencionar que junto a la irreal posición de Porter como 'abuelo del cine', dicho trabajo debería centrarse en lo que ocurre a partir del siempre vilipendiado 'Asesinato del Duque de Guisa' (Le Bargy y los Hnos Laffite, 1908), dando lugar a una redescipción historiográfica global de uno de los momentos más desatendidos por la historia del cine, el período (1908-1915) que hace tiempo llamamos antiguo por diferenciarlo de los modelos primitivos y clásicos.

11. Este mantenimiento de los Lumière como origen del cine a pesar de todas las correcciones posibles —como se verá, incluso en este trabajo—, indica algo muy curioso del comportamiento historiográfico. Sobre todo, al compararlo con las sempiternas referencias de las historias universales al cine como un arte "nacido en nuestra época", un arte "fechado con exactitud". De alguna manera, cada corrección del lugar (histórico) de los Lumière en la historia del cine implica un mayor encubrimiento en esa posición del origen (mítico). Tanto la contemporaneidad del descubrimiento como la exactitud de la datación exigieron y exigen la creación de un origen mítico para el cine semejante al que poseen el resto de las artes. Aunque vivamos una época que dice renegar del pensamiento mágico, es evidente que cada nuevo dato que resitúa a los Lumière fuera de esa posición de geniales inventores de un aparato los coloca aún más centralmente en el lugar de los dadores de la "última de las artes". Mitología e historiografía son así menos opuestas de lo que la teoría de la historia quisiera asumir.

12. Una revisión de la aporía filmo-semiológica de la heterogeneidad cinematográfica y especificidad fílmica y una propuesta sobre los componentes fílmicos a partir de una redefinición de las bases hjelmslevsianas (forma, sustancia y materia de la expresión y del contenido), se encuentra en Alonso (1996^m:cap.4).

sa figura de Marey (1882, 1888, 1892), donde la *ilusión* de movimiento, "el carácter esencial", se conseguirá de forma "perfecta".

Pero aquí precisamente se sitúa una de las grandes perversiones de la historiografía respecto a la definición de la invención del cine. Contra todas las evidencias (históricas) y apariencias (historiográficas), lo esencial del invento Lumière no fue la imagen en movimiento.

Pero antes de llegar a esa redescipción hay que pararse un momento en **las definiciones del "cine"**. El repaso de los precursores e inventores nos ha llevado a una definición extremadamente inconsistente y rebuscada —"la proyección pública y exclusiva de imágenes fotográficas en movimiento previo pago de una entrada"—, necesaria para seguir manteniendo en su lugar a los Lumière. Es evidente que eso no es lo que se entiende por el cinematógrafo de 1895 o el cine a partir de 1915.

Empezando por el final, resulta claro que el centenario ha sido realmente la celebración de **Griffith** y no de los Lumière, en cuanto que los manuales de historia y teoría coinciden con su público lecto-espectador en dejar claro cual es el elemento esencial, a partir de los equívocos mitos fundacionales del lenguaje y el arte, de lo que hoy se llama cine: el '**contar historias**'. En realidad, convendría añadir alguna definición complementaria, como la de '**transmitir información**' o la de '**entretener el ojo**', porque el juego de sustitución y superposición de tales conceptos es lo que explica tantos vaivenes de la crítica y de la historia a lo largo de los últimos cien años. Pero una vez completada la definición estándar hay que certificar todo lo que se queda fuera (primitivos, vanguardias, compromisos, ensayos...) reducible a un cuarto triple factor, cine—arte (poesía o música visual, pintura en movimiento), o convertido en nada (tanteos, experimentos, fracasos, desviaciones...). El **eje relato—comunicación—espectáculo**, donde uno de los elementos reina pero no gobierna,— define lo que cotidiana y académicamente se entiende por cine. El **cine como arte** es ya sólo una excusa de historiadores y teóricos para el mantenimiento de una especialización (de la disciplina) y una especificidad (del objeto) que hace aguas por todas partes.

En los acercamientos generales, en los puntos de partida históricos y teóricos, esta opción se vuelve insoportable; demasiadas cosas se quedan fuera o en los márgenes. Se requiere una definición más básica y genérica, en el doble sentido histórico y teórico, antes de poder saltar abiertamente a la estético-lingüística inaugurada oficialmente con Griffith¹⁰. Es así como siempre se acaba acudiendo, a pesar de los problemas planteados, a los Hnos. Lumière, en cuanto parecen asegurar esa definición global de la disciplina de los estudios de cine¹¹.

Aquí aparece el paradigma de la '**imagen en movimiento**', aunque de una forma harto oscura. El caso ejemplar y canónico de estas concepciones está formulado por Aumont (1990^m). Tras recoger la débil pero invicta clasificación de las materias de la expresión formulada por Metz (1964) (imágenes, escritos, voces, música y ruidos), el autor declara que "*una sola de estas materias es específica del lenguaje cinematográfico, la imagen en movimiento*" (Aumont, 1990^m:195), aunque sólo para corregirse a sí mismo y afirmar inmediatamente que "*la materia de la expresión propia del cine es la imagen mecánica en movimiento, múltiple y colocada en secuencia*" (p.198)¹².

Los deslizamientos, las negaciones y los olvidos, pues de repente ha desaparecido el carácter de proyección son sintomáticos de una 'mala conciencia'. Se define el cine no por lo que fue en un momento dado sino por lo que queremos creer que es (movimiento, fotografía, proyección), aunque tantas cosas queden fuera, aunque todos sabemos en realidad lo que ha llegado a ser (relato, comunicación y espectáculo). La definición en realidad parece estar clara, "imagen móvil fotográfica proyectada"¹³. Pero el problema es que los tres componentes no tienen el mismo valor, sino que están sometidos a una jerarquía: primero el movimiento, después la fotografía, por último la proyección.

¿Pero y si no fuera así? ¿Y si resultará que a pesar del reiterativo discurso social del novecientos, la continua referencia de los años 1895-1905 al carácter "móvil y viviente" del cinematógrafo como su esencia, a pesar también del a la vez dubitativo y tajante discurso historiográfico posterior, "una sola de estas materias es específica del lenguaje cinematográfico, la imagen en movimiento", en realidad no fuera el movimiento el carácter esencial, definidor del hecho filmico, sino muy al contrario un carácter subsidiario del entendido intuitivamente como central, **la fotografía**, e incluso una manera específica de entender el medio y uso de lo fotográfico, aquella inaugurada por los Lumière?

Es esta redistribución del papel e importancia del movimiento y la fotografía el que puede explicar tanto la adjudicación del invento a los Hnos. Lumière como el hecho de que la invención alcanzará la difusión lograda en tan escaso tiempo. No porque deba extrañar dicha rapidez en un época donde el mundo estrechaba vertiginosamente sus distancias, sino sobre todo porque se reconociera como *invento del siglo* lo que no dejaba de ser una práctica cotidiana en los últimos cincuenta años del mismo. Pero con esto entramos de lleno en la necesidad de una redescrición histórica y teórica final de la invención y definición del cine, la última estación de este recorrido.

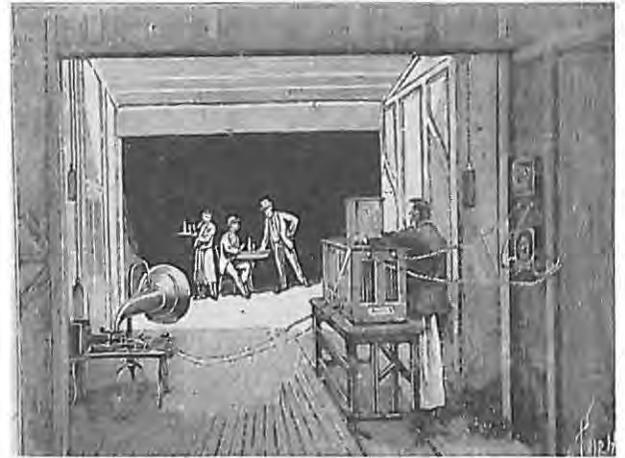
Hay que reconocer el carácter consolador y autosatisfecho de la **historiografía tradicional**. Ese contar las cosas "tal como sucedieron" como si el relato no fuera una construcción del historiador antes que una restitución de lo historiado. Pero, también, esa operación —¿inconsciente, impensada?— que a partir del heterogéneo cúmulo de datos históricos va seleccionado aquellos que deberán ser considerados hechos historiográficos, creando al mismo tiempo una apariencia de orden donde parecía reinar el caos y una linealidad donde despuntan los grandes nombres, las grandes obras, la nómina de los 'próceres de la patria' o de los 'creadores del arte y lenguaje cinematográficos'¹⁴.

Hasta qué punto esa historia e historiografía responden a un esquema cognitivo similar al de la aprehensión del mundo por parte del conocimiento cotidiano explica tanto su fuerza como la dificultad para desmontarlas o renovarlas. De ahí que, en el interior de ese modelo de comprensión del pasado, sea imposible parir una nueva visión del cine. Toda **redescrición historiográfica** se acaba contemplando como una simple **corrección histórica**. De forma que más de uno pensara que mi objetivo es demostrar que el cine fue en realidad inventado por los alemanes Skladanovski dos meses antes de la fecha aceptada o por el americano Heyl veinte cinco años antes.

Muy por el contrario, creo firmemente en la invención del cine por parte de los Lumière, claro está, que una vez que aclaremos qué es eso de la invención y qué es lo que exactamente inventaron, dado el confuso magma descrito, por un lado, sobre los antecedentes y precursores, y por otro, sobre los componentes de la definición del cine. Para explicarlo, debemos abandonar el modelo de la historiografía del cine e dirigirnos a los instrumentos teóricos y metodológicos de la historia de la tecnología y de la ciencia (Thuillier, 1998¹⁵; Basalla, 1988¹⁶) o más específicamente de la comunicación (Flichy, 1992¹⁷).

De esta manera, el *Affaire Lumière*, con todas las implicaciones delictivas y morales de las que esta cargada la palabrita 'affaire' (Dreyffus no andaba lejos) se transforma en la **Captura Lumière**. El término 'captura', a pesar sus orígenes cinegéticos, pretende señalar, tal como se utiliza en el caso de la telegrafía o la radiodifusión, uno de los mecanismos básicos de la invención tecno-científica, divisible, en el caso que nos ocupa, en dos pasos: el centramiento tecnológico y el desplazamiento ideológico.

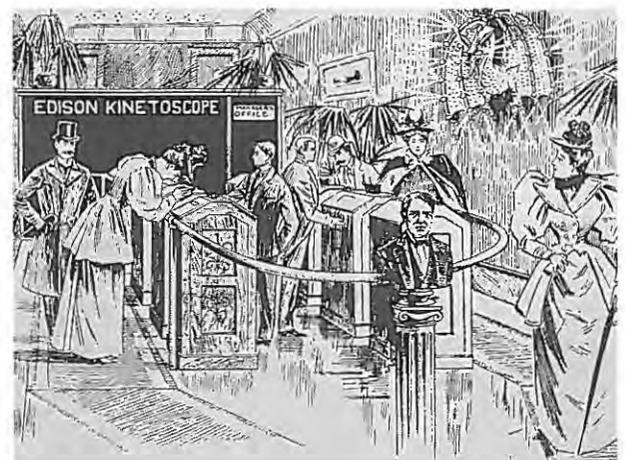
En el **centramiento tecnológico**, el papel de los Lumière ha sido repetidamente dibujado en la bibliografía reciente, y de forma semejante para lo ocurrido con Morse y el telégrafo o con Marconi y la radio¹⁵. Lo que



Edison y el Kinetofonógrafo



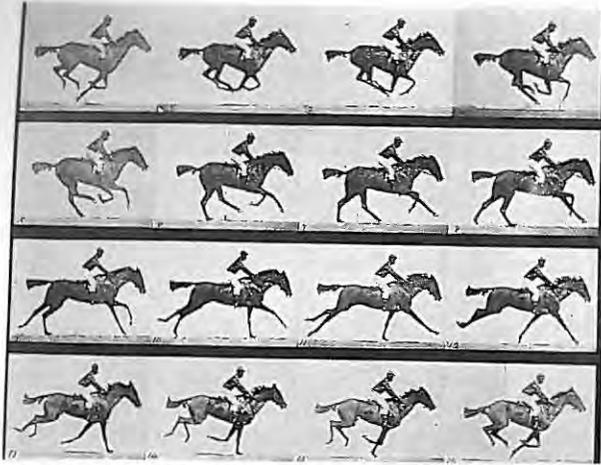
Edison y el Blackmaria



Salón Kinetoscópico

13. Altman o Chion, apesadumbrados, nos recuerdan siempre que el 'sonido' es siempre entendido como un añadido, tal como ya proponía Stahelin sin ningún rubor.

14. En este trabajo hemos dejado al margen las cuestiones relativas a la teoría y método de la historia del cine, a pesar de que son la línea subterránea sobre la que se sustenta la redescrición efectuada del 'Caso Lumière'. A ello tendremos que volver en otra ocasión, sobre todo porque los manuales recientemente aparecidos en castellano sobre el tema (Allen, 1985¹⁸; Lagny, 1992¹⁹) tienen, a pesar de su calidad, todo el carácter de un intento de cierre en falso de determinados problemas. Así, por ejemplo, en ambos se acude a un autor (Carr, 1961: ¿Qué es la Historia?) no demasiado bien considerado por los teóricos de la historiografía (Arostegui, 1995²⁰). A pesar de la belleza del texto de Carr y de la ejemplaridad en su descripción del trabajo del historiador, conceptos como los de dato y hecho plantean más problemas de los que solucionan, siendo muestra de una *ingenuidad teórica* que contamina las propuestas teóricas de Allen o Lagny.



Muybridge, Caballo al galope, 1887



Marey: Fusil fotográfico, 1882



Deménil : Hombre que salta, 1894

15. En este trabajo no hemos utilizado, de manera consciente, las monografías específicas sobre los Hnos. Lumière aparecidas en torno al centenario y reseñadas en la bibliografía final. Dado que los datos básicos están incluidos en las obras de la historia del pre-cine no queríamos caer en el error, antes comentado a propósito de Griffith, de colocar en el centro del trabajo aquello que sólo forma parte de nuestro campo de reflexión. Es evidente, sin embargo, que en la mayoría de ellas ya no se sostiene esa idea de los Lumière como los inventores del cine, aunque del mismo modo, toda trabajo biográfico acabe comportando un componente biográfico ineludible, por más atemperado que éste sea. Sobre todo, si el biografiado es un personaje de la talla de Louis Lumière.

16. De ningún modo negamos la posibilidad de que sea durante el sueño cuando surge la resolución de un problema técnico o teórico. Thuillier en su libro sobre las caras ocultas de la invención científica (1988¹⁶), analiza precisamente un caso de este tipo, dado que aparece constantemente en la historiografía de la ciencia. Está claro que durante el sueño puede venir la resolución de un problema, pero sólo si ese problema ha sido planteado una y otra vez durante la vigilia.

los franceses aportan es el final de un proceso que tiene su inicio trescientos años antes en sentido extenso —cámara oscura (Porta, 1558) y linterna mágica (Huygens, 1659)— y entre cincuenta y veinte años en sentido intenso —de Naylor (1843) y Uchatius (1845) a Heyl (1870) y Rudge (1884)—.

La historia de la invención debería dejar de ser la hagiografía de sus puntos señeros y luminosos —el sueño de una noche de invierno en el que Louis Lumière inventa el cine ("Mon frère, en une nuit, avait inventé le cinématographe")— para transformarse en el recorrido por una serie de tentativas, fracasos, hallazgos... penumbras y oscuridades¹⁶. Lo que aportaron los Lumière en sentido tecnológico se puede reducir por tanto a una simple combinación de oportunidad técnica (mediante un trabajo de investigación documental por toda Europa) y de disponibilidad económica e industrial (poseen el dinero suficiente para hacer que sus diseños mecánicos se ejecuten correctamente y la infraestructura necesaria para realizar un proyecto larvado durante casi un año antes de su explosión).

La figura de los Lumière parece así quedar rebajada, atenuada. Pero es que en el orden de la tecnología y de la ciencia las cosas ocurren generalmente de este modo y no como les gusta relatar a la hagiografía y la crónica. Además, aunque resulte sorprendente, lo que se entiende coloquialmente por invención es siempre más una cuestión de ideas que de aparatos, de usos que de técnicas.

Si los Lumière poseyeron alguna originalidad, ésta se sitúa en el orden de las ideas, donde su papel no se cifra a un simple centramiento o síntesis tecnológica, sino que se define por un **desplazamiento ideológico**. Desplazamiento que resultaba imprescindible, tal como ya antes hemos sugerido, para que el cinematógrafo se entendiera como un nuevo invento y no como un aparato o una práctica más de las habitualmente vistas y oídas en las capitales europeas y americanas. Resulta por ello curioso que este desplazamiento no sea un punto de reflexión esencial ni de la historia del cine o pre-cine ni de los trabajos teóricos sobre los mismos.

El primer elemento de ese desplazamiento tiene que ver, como venimos anunciando, con el predominio dado a la fotografía en el conjunto de los componentes básicos del cine, a la cual se someten el movimiento y la proyección. Pero no sólo se trata de que la base técnica sea fotográfica (el fallo de Reynaud) entre otros), sino que es la estética del medio fotográfico la que se injerta en el hecho cinematográfico. La única manera de entender la diferencia de las películas Lumière con las películas de Edison o de los Skladanovski previas al cinematógrafo es que estos últimos, aunque utilicen una base técnica fotográfica están utilizando una base estética no fotográfica. Base asociada a los dibujos estroboscópicos —del fenaquistoscopio al praxinoscopio, tan en boga desde la década de los años '30— o a las imágenes gráficas del análisis del movimiento, sobre todo en Marey. Las películas de los Skladanovski (v.gr. unos saltimbaquis que dan vueltas en una pértiga) enrolladas en una cinta sinfín repetible una y otra vez, o las películas de Edison y Dickson (un 'Combate de Boxeo', 'el Beso de la Viuda Johns'), rodadas contra un fondo negro, muestran claramente como su estética se incluía en una tradición que iba de la estroboscopia a la cronofotografía, que hacía que sus aparatos, aunque fueran técnicamente "nuevos"— se asociaran automáticamente a unas prácticas ya conocidas, ya vistas.

Si denominamos desplazamiento a este dominio de los fotográfico en el cine es, precisamente, porque lo que realizan los Lumière no es el invento de una nueva estética sino el amoldamiento de la técnica cinematográfica a la estética fotográfica —no por casualidad son industriales de dicho campo—, aunque dicho esto con toda la cautela necesaria. Pues por un lado, su estética no es la del dominio fotoartístico de la época —bajo la férula del pictorialismo— sino la del naciente dominio fotodoméstico, el de la expansión social de la autorrepresentación de las clases burguesas y populares. Por otro, hay que reconocer que dicho amoldamiento a la foto-

grafía fue realizado con una adaptación inaudita al ritmo y el movimiento fílmicos. La mayor parte de sus películas no son imágenes fotográficas con movimiento añadido sino verdaderas composiciones pensadas en y por el movimiento. De ahí, el tremendo y siempre reseñado impacto ('shock') causado entonces, impacto, que debemos repetir, era y es consustancial a la idea de la invención. Y aún lo es hoy en día, pues algo que sorprende al contemplar cien años después aquellos primeros programas ('la Salida de los Obreros', 'la Llegada del Tren', 'Saliendo del Puerto'...) es su pertinencia para hacer evidente que nos encontrábamos ante una forma nueva de ver las cosas¹⁷.

La controversia Skladanovski/Lumière sólo puede resolverse en este punto del análisis. Decíamos anteriormente que lo único que podía distinguir a unos de otros en aquella pedestre definición (creciente según los datos) era la exclusividad. Los Skladanovski insertaban su bioscopio en un espectáculo mayor de variedades. Pero es que la **exclusividad social** es la otra cara de la **especificidad textual** inventada por los Lumière. No se trata de si ellos cobraban por ver sólo cine, sino que su espectáculo estaba montado en torno a la contemplación exclusiva y en la oscuridad de una imagen nítida de la vida al *plein air* —en una síntesis entre el impresionismo y el naturalismo que a Aumont se le escapa (1989^o)—. Ese es el gran hallazgo de los Lumière, el que los coloca como el principio de algo nuevo. Los franceses se aseguraron mediante una compleja serie de estrategias sociales y textuales —pero mucho más decentes que las habitualmente empleadas por el americano Edison— que su **innovación** pudiera comprenderse automáticamente como **invento**. Dede el encuadre de las tomas a la larga gestación del primer programa, desde la exclusividad de la exhibición a la *fotograficidad* de sus imágenes. Es como si, conscientes de la variedad de prácticas aurovisuales existentes en la época, los Lumière hubieran decidido que era el momento de superar la masa crítica. Y que para superarla, había que proponer una limpieza y una nitidez nunca vistas: "esto es cine".

Sólo queda entonces decir algo sobre el **caso Lumière**. A pesar del férreo control que ejercen sobre la producción, distribución y difusión de su invento en los primeros años, el propio éxito de su invención hace que casi inmediatamente, tras la *perversión* escénico-pictórica emprendida por Méliès —en directa relación con la tradición de Heyl y Rudge— se dé un giro en dirección contraria a la que ellos querían imponer. Su desplazamiento hacia lo fotográfico no era sólo una cuestión de producción textual de las imágenes sino también de consumo social de las mismas. Lo que los Lumière pretendía eran constituir, en una idea cercana a la del vídeo doméstico, un gran álbum familiar y de viajes. Era una de las ideas pivote del fin de siglo, en el que fotografía (Lemagny, 1986^o) y fonografía (Flichy, 1991^o) tienen un importante papel, aunque sea de forma compleja: el recogimiento doméstico y el descubrimiento de la intimidad, la salida al mundo y el descubrimiento de la mundanidad.

Hasta qué punto, sin embargo, la idea de "fracaso" es una cuestión discutible lo certifica que la historia del cine, por más que haya quedado enredada en la idea del contar historias, nunca se ha separado en su concepción general —ésa que sustenta el discurso dominante tanto de la reflexión como de la creación cinematográfica— de los valores de limpieza escenográfica y nitidez fotográfica antes aludidos. De ahí que los Lumière sigan brillando en la histori(ografí)a del cine como su **origen mítico**, a pesar de todas las correcciones históricas y teóricas posibles. Ellos son los **inventores** porque, a fin de cuentas, dieron con la base de lo que seguimos considerando cine: un relato —o cualquier otra cosa— montado sobre un desfile de imágenes precisas, nítidas, ajustadas... en definitiva, adscritas al paradigma figurativo de la representación pictórica académica. Aunque esa posición tenga que mantenerse en la propia historiografía de manera ucrónica (fuera del tiempo), borrando a sus **precursores** dado que el gran hallazgo se sitúa en el terreno de las ideas y no de los apar-



Hnos. Lumière, Cartel, 1895

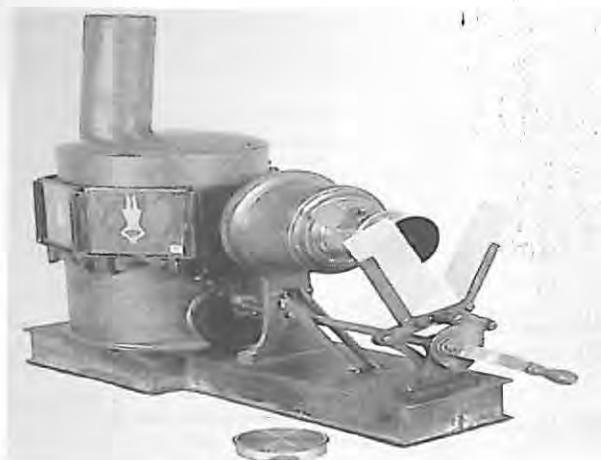


Casler y su Kinetoscopio, 1895



Skladanovsky, 1895

17. El papel de lo fotográfico en la definición de la invención del cine clarifica la pertinencia y profundidad de todo un campo teórico (de Benjamin y Bazin a Requena): el de la centralidad de la 'captación de lo real' en el estudio de la imagen de registro (fotográfica, cinematográfica, televisiva, videográfica). Y prepara, por otro, la posibilidad de hablar de un fin previsto para el cine, ese que anda ocurriendo entre "parques y tornados" en manos de la infografía, tecnología punta donde las haya, pero en la que nada o muy poco se reconoce ya de aquel poder de registro automático e inhumano de lo que un día se llamaron medios audiovisuales. Si queremos seguir hablando de cine, deberemos volver a corregir su definición actual, o aceptar de una vez por todas que la selección del objeto debería amplificarse a lo que antes hemos llamado aurovisual.



tos y, lo que resulta más alucinante, saltando sobre todos aquellos llamados **pioneros** (de Méliès a Chomón), que al devolver el cine a un determinado espacio cultural, el de lo popular y la trápala, quedaron fuera de la linealidad histórica que la historiografía ha construido. Griffith sería así no sólo el punto final de un progresivo *sometimiento* a lo narrativo, sino la recuperación de un *esclarecimiento* de lo mostrativo (la imagen sometida al relato que cuenta) que ya se encontraba en los Lumière, y que se había "perdido" durante dos décadas en las filigranas escenográficas y pictóricas de los cines primitivos.

Y que quede claro, antes de poner el punto final a este proyecto en curso, que todo lo dicho hasta aquí no es "sólo una cuestión de historia" de "arqueología" en el peor sentido de la palabra. Deberíamos, de una vez por todas, caer en la cuenta de que tras el breve período de los cines primitivos surge un Arte y Lenguaje que condenaba al ostracismo (histórico e historiográfico) a un conjunto de **prácticas aurovisuales** que sólo en este fin de siglo (de la mano de las paletas infográficas y los mundos virtuales) vuelven con la fuerza necesaria para exigir la reintegración del cine en el interior del Universo Trápala.

Sobre Historiografía

- Allen, 1985^o :: Teoría y Práctica de la Historia del Cine / Robert C. ALLEN & Douglas GOMERY. Monografía - 332 pag. -- Barcelona : Paidós , 1995. (comunicación, cine ; 70).
- Alonso, 1993^m :: Hacia una Historia de los Textos / Luis ALONSO GARCÍA. — Estudio - 18 pag. — Incluido en: Gubern, 1993dh :243-260. {De Dalí a Hitchcock; La Coruña : A.E.H.C. : Centro Galego de Artes da Imaxe , 1995}.
- Alonso, 1996^o :: Primordial, Primitivo, Antiguo y Clásico: los modos de representación cinematográficos hasta 1925 / Luis ALONSO GARCÍA. — Estudio - 21 pag. — Valencia /'Banda Aparte' ; n.4 , 1996/Feb - pag. 25-45.
- Altman, 1996^o :: Otra Forma de Pensar la Historia (del cine): un modelo de crisis / Rick ALTMAN. — Estudio - 12 pag. -- Valencia /'Archivos de la Filmoteca' ; 22 - pag. 6-19 , 1996/Feb.
- Arostegui, 1995^o :: Investigación Histórica.. la : teoría y método / Julio AROSTEGUI. — Monografía - 428 pag. -- Barcelona : Crítica , 1995.
- Borde, 1991^o :: Descubrimiento del Cine Olvidado y el Oficio de Explorador del Patrimonio,el / Raymond BORDE. — Estudio - 7 pag : 12 fot. - Valencia /'Archivos de la Filmoteca' ; n.10 , 1991/Oct-Dic}.
- Lagny, 1992^o :: Cine e Historia / Michèle LAGNY. — Monografía - 306 pag. -- Barcelona : Bosch , 1997. (comunicación ; 22).
- Requena, 1992^o :: Más Allá del Sentido Tutor / Jesús González REQUENA. — Estudio - 48 pag. -- Incluido en: Requena, 1992sm :7-55. {S. M. Eisenstein : lo que solicita ser escrito / Jesús González Requena ; Madrid : Cátedra , 1992}.

Sobre los Hnos. Lumière

- Chardère, 1994^o :: Au Pays des Lumière / Bernard CHARDRÉ. — Monografía - 101 pag : ilus. -- Arles : Institut Lumière , 1994.
- Chardère, 1995^o :: Roman des Lumière,, le / Bernard CHARDRÉ. — Monografía - 429 pag. -- París : Gallimard , 1995.
- Chardère, 1995^o :: Images des Lumière,, les / Bernard CHARDRÉ. — Catálogo Album - 196 pag : prof. ilus. -- París : Gallimard , 1995.
- Pinel, 1995^o :: Louis Lumière, Inventeur et Cinéaste / Vincent PINEL. — Monografía - 128 pag : ilus. -- París : Nathan , 1995.
- Rittaud, 1983^o :: Cinéma des Origines,, le : les frères Lumière et leurs opérateurs / Jacques RITTAUD-HUTINET, — Monografía - 251 pag : ilus. -- Seyssel : Champ Vallon , 1985. % 2-903528-43-8.
- Rittaud, 1994^o :: Saga Lumière,, la / Jacques RITTAUD-HUTINET. — Monografía - 333 pag : ilus. -- París : Flammarion , 1994.
- Rittaud, 1995^o :: Antoine, Louis et Auguste Lumière / Jacques RITTAUD-HUTINET. — Monografía - 206 pag : ilus. -- Lyon : Editions Lyonnaises d'Art , 1995.

Sobre Arqueología y Genética del Aurovisual

- Alonso, 1996^o :: Oscura Naturaleza del Cinematógrafo,, la : raíces de la expresión aurovisual / Luis ALONSO GARCÍA. — Monografía - 204 pag : 95 ilus. --

- Valencia : La Mirada , 1996. (contraluz, libros de cine ; 1).
- Aumont, 1989^m :: Ojo Interminable., el : cine y pintura / Jacques AUMONT. — Monografía - 208 pag ; bibl. -- Barcelona : Paidós , 1997. (comunicación, cine ; 78).
 - Aumont, 1990^m :: Imagen, la / Jacques AUMONT. — Tratado - 334 pag : c.60 ilus. -- Barcelona : Paidós , 1992. (comunicación ; 48).
 - Basalla, 1988^m :: Evolución de la Técnica., la / George BASALLA. — Monografía - 292 pag. -- Barcelona : Crítica, 1991. (historia y teoría).
 - Burch, 1981^m :: Tragaluz del Infinito. / Noël BURCH — Colección - 277 pag : c.20 fotogramas. -- Madrid : Cátedra , 1987. (signo e imagen ; 5).
 - Ceram, 1965^m :: Arqueología del Cine / C.W. CERAM. — Enciclopedia - 245 pag : 239 ilus byn. -- Barcelona : Destino , 1965.
 - Crowley, 1989^m :: Comunicación en la Historia. / David CROWLEY & Paul HEYER (edit). — Compilación - 462 pag. -- Barcelona : Bosch , 1997. (comunicación ; 20).
 - Cuenca, 1948^m :: Historia del Cine, I : la edad heroica / Carlos Fernández CUENCA. — Tratado - 439 pag : c.200 ilus. -- Madrid : Afrodísio Aguado , 1948.
 - Deslandes, 1966^m :: Histoire Comparée du Cinéma / Jacques DESLANDES y Jacques RICHARD. — Monografía - 2 volúmenes. -- París : Casterman , 1966 , 1968.
 - Fell, 1974^m :: Cine y la Tradición Narrativa., el / John L. FELL. — Monografía - 252 pag : 34 lam : 14 ilus. -- Buenos Aires : Tres Tiempos , 1977.
 - Flichy, 1991^m :: Historia de la Comunicación Moderna. / Patrice FLICHY. — Monografía - 260 pag. -- Barcelona : Gustavo Gili , 1993. (massmedia).
 - Frutos, 1996^m :: Fascinación de la Imagen., la / Francisco Javier FRUTOS ESTEBAN. — Monografía - 164 pag : ilus. -- Valladolid : Junta de Castilla y León : Semana Internacional de Cine , 1996.
 - Fulchignoni, 1965^m :: Imagen en la Era Cósmica., la = Civilisation de l'Imagem., la / Enrico FULCHIGNONI — Monografía - 349 pag. -- México : Trillas : Sigma , 1991. • Gaudreault, 1979^m :: Cinéma des Premiers Temps (1900-1906), le / André GAUDREAU (edit). — Colectiva - 184 pag : ilus. -- Perpignan / Cahiers de la Cinematheque ; n.29, 1979/Invi - pag. 1-182.
 - Hecht, 1993^m :: Pre-Cinema History : an enciclopedia and annotated bibliography of the moving image before 1896 / Hermann HECHT. — Repertorio - c.500 pag. -- Londres : Bowker Saur : British Film Institute , 1993.
 - Lemagny, 1986^m :: Historia de la Fotografía / Jean Claude LEMAGNY y Andre ROUILLÉ (edit). — Colectiva - 286 pag -- Barcelona : Martínez Roca , 1988.
 - Mannoni, 1994^m :: Grand Art de la Lumière et de l'Ombre., le : archéologie du cinéma / Laurent MANNONI. — Monografía - 512 pag. -- París : Nathan , 1994.
 - Mannoni, 1995^m :: Trois Siècles de Cinéma : de la lanterne magique au cinematographe / Laurent MANNONI. — Catálogo - 269 pag. -- París : Réunion de Musées Nationaux , 1995.
 - Mannoni, 1996^m :: Lumière et Mouvement, incunables de la l'image animée 1420-1896 / Laurent MANNONI, Donata PESENTI, David ROBINSON. — Catálogo - 400 pag : 80 ilus col y byn. -- París ; Pordenone ; Turín : Cinematheque Française, 1996.
 - Mannoni, 1996^m :: Mouvement Continué., le : catalogue illustré de la collection des appareils de la cinémathèque / Laurent MANNONI. — Catálogo - 269 pag. -- París : Réunion de Musées Nationaux , 1995.
 - McLuhan, 1964^m :: Comprendre de los Medios de Comunicación / Herbert Marshall McLUHAN. — Monografía - 366 pag. -- Barcelona : Paidós , 1996. (comunicación ; 77).
 - Millingham, 1945^m :: Por qué Nació el Cine? / F. MILLINGHAM. — Monografía - 338 pag : 255 grab. -- Buenos Aires : Nova , 1945.
 - Mitry, 1967^m :: Histoire du Cinéma, Art et Industrie : I, 1895-1914 / Jean MITRY. — Enciclopedia - 470 pag. -- París : Jean Pierre Delarge , 1967. (encyclopédie universitaire).
 - Perriault, 1981^m :: Mémoires de l'Ombre et du Son : une archeologie de l'audio-visuel / Jacques PERRIAULT. — Monografía - 282 pag. -- París : Flammarion , 1981.
 - Pesenti, 1995^m :: Verso il Cinema : macchine, spettacoli e mirabili visioni / Donata PESENTI. — Monografía - 317 pag. -- Turin : Utet Libreria , 1995.
 - Staehlin, 1981^m :: Historia Genética del Cine : de Altamira al Wintergarten / Carlos STAEHLIN. Estudio 302 pag : ilus. —Valladolid : S.P.U. Valladolid , 1981.
 - Tosi, 1984^m :: Cine Antes de Lumière., el / Virgilio TOSI. — Monografía. Turín : RAI TV , 1984. México : Universidad Autónoma de México , 1993.
 - Thuillier, 1988^m :: De Arquímedes a Einstein : Pierre THUILLIER. — Monografía 551 pag : c.100 ilus. -Madrid : Alianza , 1996.
 - Williams, 1981^m :: Historia de la Comunicación : 1, del lenguaje a la escritura : 2, de la imprenta a nuestro días / Williams (edit). — Colectiva 534 pag. Barcelona : Bosch , 1992. (comunicación ; 1 ; 2).
 - Zotti, 1988^m :: Prima del Cinema, la Lanterne Magiche, Carlo Alberto ZOTTI MINICI. — Catálogo 101 pag : 101 ilus. Venecia : Marsilio , 1988.



Rudge: Biofantoscopia 1884, proyector y ses placas originales