

¿Qué sucedió con el cine científico después del nacimiento del cine espectáculo? [...] se crearon inevitablemente una serie de conexiones e interacciones, cuyos resultados principales fueron considerados desde el punto de vista del desarrollo de la técnica. El caso particular del Instituto Marey es, en efecto, único y casi irreplicable: un centro de investigaciones fisiológicas que se convirtió, por la dedicación y el espíritu creativo de su animador, en un punto focal de la investigación tecnológica cinematográfica aplicada a las más diversas experimentaciones y prácticamente, a casi todos los sectores de la investigación científica.

A pesar de los límites prácticos del cronofotógrafo de Marey (sobre todo la brevedad de las películas), el antropólogo Félix Regnault utilizó este aparato en el verano de 1895 (el cinematógrafo de los Lumière aún no se había presentado) con propósitos de documentación científica filmado en la Exposición Colonial de París la fabricación, con el torneado a mano, de un florero por parte de una negra. En los

dos años siguientes Regnault, realizó filmaciones acerca del comportamiento locomotor de la población de color (en particular, para estudiar el modo de trepar a los árboles). En 1900, como probable resultado de la proyección de sus películas y quizá por su misma iniciativa, el Congreso Etnológico internacional, reunido en París, aprobó un documento que decía: "Todos los museos de antropología debieran agregar archivos cinematográficos idóneos a sus colecciones. La simple presencia de un torno de alfarero, de algunas armas o de un telar primitivo, no bastan para una plena comprensión de su uso funcional; esto puede ser transmitido a la posteridad sólo por medio de registros cinematográficos precisos". [...] Un ejemplo anticipatorio, del uso de la cronofotografía para propósitos de investigación científica, dados los límites de la técnica disponible, es el de Orchansky quien filmó en el Instituto Marey, en los últimos años del siglo XIX, "la trayectoria que siguen los ojos durante la lectura y que supo discernir en este movimiento lo referente a los músculos oculares,

y lo concerniente a las posiciones de la cabeza".

Otro caso de trabajo de vanguardia al aplicar el cine a las demostraciones científicas y a la enseñanza, fue el realizado por el astrónomo francés Camille Flammarion, conocido también como gran divulgador científico, quien en la revista *La Nature*, se ocupó de subrayar la importancia del revólver fotográfico de Janssen, desde su primera construcción. En diciembre de 1897 proyectó en la Sociedad Astronómica Francesa un filme de aproximadamente tres minutos que presentaba dos rotaciones del globo terrestre como si fuera visto desde la Luna, sobre un fondo estrellado. Naturalmente se trataba de las tomas de un modelo. Flammarion llamó a su técnica cosmocinematografía y anunció que se proponía realizar algunas otras demostraciones astronómicas sobre el Sol, Marte y Júpiter.

En 1898 en París, un extraño personaje dio de qué hablar al exponer sus ideas sobre la necesidad de crear "depósitos cinematográficos", es decir cinetecas (mas la palabra no se había creado), porque él

Cine científico y cine espectáculo

Virgilio Tossi

consideraba al cine como *Una nueva fuente para la historia*. Así intitulaba un folleto impreso y costado por él mismo, el cual envió a los diarios y a muchas personalidades en toda Europa: a monarcas, ministros, generales, médicos y científicos. Algunos meses después, siempre por su cuenta, publicó un pequeño libro, *La photographie animée* (La fotografía animada), donde incluía en un apéndice muchos extractos de artículos de periódicos importantes que comentaban favorablemente la primera iniciativa. Su nombre era Boleslaw Matuszewski, un fotógrafo polaco (pero con pasaporte ruso, puesto que su ciudad natal era en aquél entonces parte del imperio zarista). Matuszewski vivía entre París, Varsovia y San Petesburgo. Se sabe muy poco de él, lo mismo que de sus escritos, entre otros, ricos en ideas y propuestas, algunas extrañas, otras brillantes, de las cuales se tienen pocos indicios. En ellas mencionaban haber efectuado, como fotógrafo acreditado, numerosas filmaciones de las entrevistas efectuadas en 1897, entre el zar Nicolás II y otros


jefes de Estado (entre los cuales estaba el presidente de la República Francesa), además de otros acontecimientos mundanos, militares o privados, relativos a la familia imperial. Afirmaba también haber filmado en el mismo periodo, en Hospitales de San Petesburgo y Varsovia, operaciones quirúrgicas como amputaciones, partos complicados, movimientos nerviosos de enfermos mentales [...]

Por sus escritos parece claro que era un lúcido entusiasta del cinematógrafo como instrumento de cultura, de documentación y de didáctica. Es claro que no estaba interesado en el cine espectáculo; en las páginas de su libro no aparece nunca citado el nombre de los Lumière, uso indistintamente los términos *cinematógrafo* y *cinematográfico*, pero en los momentos comprometedores (comenzando por el título), prefirió el de *la fotografía animada*. Hizo el anuncio del proyecto de una revista europea de cine (la cual debía ser publicada a finales de 1898, pero en realidad no se editó jamás) misma que debió llamarse *La cronofotographie*

et ses applications (La cronofotografía y sus aplicaciones). No en vano citaba varias veces a Marey; del mismo modo, en una conferencia al año siguiente, Marey habló de Matuszewski: "recibí de un ruso que viven en París, una curiosa obra en la cual recorre con interesantes perspectivas, los campos que le parecen abiertos a la cronofotografía bajo la forma de proyecciones. Lo entristece el verla restringida sólo a la diversión del público y, muy justamente, solicita que se convierta en un subsidio útil para toda enseñanza científica. Pero todavía va más allá. Ve la invención que lo apasiona, convertida en divulgadora de procesos industriales, propagandistas de buenos métodos agrícolas y, en general, como vehículo para todo aprendizaje [...] El señor Matuszewski quiere también que la cronofotografía estudie y reproduzca los diversos fenómenos de las enfermedades nerviosas, evite la repetición de vivisecciones, filmando los experimentos de una vez por todas, para presentar a los aspirantes a cirujanos los modelos de operaciones soberbiamente eje-

cutadas por maestros. Espera que la cronofotografía sea considerada una de las fuentes más seguras de la historia, y pide que en todas las circunstancias en las cuales se pueda suponer una importancia histórica, sea llamado un cronofotografista oficial, así como se llama a un taquígrafo donde se tuviera que pronunciar palabras importantes. Propone la creación de depósitos de cinematogramas documentales, análogos a las bibliotecas y a los archivos. En fin, le parece que la nueva invención puede proveer de documentos a la pedagogía, a las bellas artes y... ¡hasta a la policía! Todo esto será algún día realizado, pero ciertamente no tan pronto como lo supone el ingenioso autor de *la Photographie animée*. [...]

Muchas de esas propuestas del fotógrafo polaco, a menudo agudas y caprichosas, fueron después parcial o totalmente realizadas, aunque no por él ni por la influencia de sus escritos.

De Matuszewski no se supo nada más, ni siquiera dónde y cuándo murió. Como pionero no tuvo suerte. 

Virgilio Tossi

Centro Sperimentale di Cinematografia,
Roma, Italia.

NOTA.

Texto tomado del libro *El cine antes de Lumière*, de Virgilio Tosi. Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, México, 1993.

IMÁGENES

Cartel anunciando la presentación del Vitascopio de Edison, Nueva York, 1896.

El arte torna visible **El rostro** y las máscaras

El arte no reproduce lo visible, sino que lo hace visible

PAUL KLEE

Del sueco Ingmar Bergman, su gran fan Woody Allen dijo que era un “director mágico” por la combinación en la misma persona del intelectual y la del maestro técnico de la pantalla. Con una filmografía de más de cincuenta películas, realizada en 1958, *El rostro* fue la vigésima de Bergman, precedida de *Fresas salvajes* y *El umbral de la vida*, ambas de 1957, y seguida por *El manantial de la doncella*, de 1959, y *El ojo del diablo*, de 1960.

Son constantes bergmanianas las dificultades de las relaciones personales, los enfrentamientos entre la elevación de las convicciones religiosas y el plan rastrero de los deseos humanos. En *El rostro* también se enfrentará a tales preguntas, que prometen ser eternas en términos de la moral, la fe y la conducta, y a las que vamos añadir en esta película una indagación sobre la ciencia.

El personaje principal es una especie de mago llamado Vogler, que recorre Suecia en una carreta a mediados del siglo XIX con una compañía de “medicina magnética”. En una parada en el camino, se aleja del grupo una vieja, con aspecto de bruja, para recoger hierbas. Al reanudar el viaje, el conductor del coche, Simson, se asusta por un ruido extraño en el bosque. Vogler, el líder del grupo, sale del carro

para ver lo que pasa y encuentra a un vagabundo, medio moribundo, es el actor Spegel, quien pregunta a Vogler por qué usa una barba postiza, si es un impostor. Vogler tiene un rostro impassible, como una máscara, y nada responde, se comporta como si fuera mudo. A las puertas de la ciudad de Estocolmo el grupo es detenido por la policía, que les pide pasen a la mansión del cónsul Egerman.

En la imponente sala de la mansión, el grupo se presenta a los dueños por medio de su elocuente empresario, Tubal. Vogler se encuentra flanqueado por un asistente (en realidad, Manda, su esposa, disfrazada de hombre) y por aquella que pasa por su abuela, la vieja recolectora de hierbas. Al otro lado de la habitación está el poder, representado por el cónsul Egerman y su esposa Ottilia, el jefe de la policía Frans y su esposa Henrietta, y el médico Vergerus. Los burgueses se comportan como superiores a la compañía errante, a la que tratan con desdén y un aire irónico, provocando en el grupo de Vogler inseguridad y la sospecha de que serán engañados.

Frans comienza entonces un interrogatorio con el pretexto de que Vogler puso un anuncio en el periódico sobre su supuesta capacidad de curación. Vergerus lo acusa de ser un



Gildo Magalhães