



George Eastman

Rochester, Estados Unidos. Vive en esa gran etapa de las invenciones utilitarias, más cerca de la industria que de la ciencia, cuya figura oscura y representativa es Edison. Eastman, pequeño inventor y gigantesco industrial, puede considerarse uno de los precursores fundamentales del cinematógrafo, porque su nombre va unido a estos dos hechos: hace posible el soporte material del cine, que es la película, y prefigura su instrumento técnico primordial, que es la cámara tomavistas. Aunque sin perseguir ni lograr estos objetivos.

Su padre, director de una escuela comercial, murió de repente, cuando el muchacho contaba apenas siete años. Era el menor de tres hermanos, el único varón, la familia quedó en la miseria y su madre puso una casa de huéspedes; esta madre, acosada por la vida, siempre fue la gran pasión de su hijo, a la que dedicó sus mejores cuidados. A los trece años dejó de estudiar y entró como muchacho de recados en una agencia de seguros con tres dólares a la semana. Siempre fue un financiero que apuntaba cuidadosamente sus gastos y ahorros sin cesar, al mismo tiempo que gastaba. Esta era su psicología personal, hasta cuando fue multimillonario. Entre los trece y los veinte años, ahorró tres mil dólares, la mayoría invertidos en hipotecas. Aprendía de todo.

lo mismo a tejer la flauta, que alemán y francés. En 1877, para un viaje, tuvo el capricho de comprarse una máquina fotográfica, y se interesó por el asunto, como por tantas otras cosas. Era la época de las placas húmedas, que cada fotógrafo tenía que preparar en el momento de utilizarlas. El líquido para ello se le derramó en el bañi, sobre su ropa y de aquí partió Eastman a investigar la manera de mejorar tan complicado procedimiento.

Levó toda clase de libros y revistas sobre el asunto, para conseguir la placa seca, que empezó a fabricar en 1879, aunque su invención no le pertenece. Lo que realmente hizo fue la primera fabricación en serie, por medio de un rodillo para extender la emulsión sobre el cristal. En 1879 fue a Londres, centro de la industria fotográfica del mundo, patentó su invento y en seguida lo hizo en su país. En 1880 estableció su primer taller para fabricar placas en Rochester, sin dejar su trabajo en una Caja de Ahorros. Pero el negocio fue mal, estaba al borde de la quiebra, cuando un huésped de su madre, H. A. Strong, fabricante de látigos, invitó unos miles de dólares en la industria, para ayudar al joven. Desde entonces, la carrera industrial de Eastman es uno de esos triunfos prodigiosos en la Norteamérica que crece de manera prodigiosa también. Su invento directo, auténticamente sensacional y revolucionario, es la máquina Kodak, para hacer fotografías en un rollo flexible, con facilidad de manejo y a precio accesible a las grandes masas. Es el 1888. A lo largo de los años 90, Eastman acapara prácticamente todo el mercado fotográfico de su país, y en 1898 está organizando sus filiales en todo el mundo. En aquella época, Eastman ganó su primer millón de dólares. En 1905 construyó su gran mansión señorial, en Rochester, donde tenía su fábrica; una casa de cuarenta habitaciones, doce cuartos de baño, bodegas, invernaderos... todo ello inaugurado con un banquete monárquico. El sueldo dorado del self-made-man americano.

Eastman impidió a los comerciantes de su Kodak la prohibición de vender ningún otro aparato fotográfico, con objeto de baser a sus rivales. Con la llegada de Wilson al poder, se inició la lucha contra los trusts, y en 1915 fue acusado de monopolio y condenado judicialmente a desintegrar su empresa. Por las mismas fechas le sucedió igual a Edison con su trust del cine. Pero él lo salvó, porque las necesidades bélicas obligaron a archivar el proceso. Eastman era el industrial «paternalista» típico. No toleraba la ingerencia de ningún sindicato ni organización obrera en sus negocios, pero pagaba buenos sueldos y, sobre todo, era un fabuloso mercenista. Tanto como el placer de ganar dinero, aplastando sin consideración a sus rivales, tenía el de donarlo.

En 1924, había dado más de treinta millones de dólares a Universidades, centros docentes y clínicas dentales. Como Morgan y otros grandes del dinero, gustaba alquilar un volcán, llenarlo de invitados, sirvientes y comensales, y partir en viaje a cualquier parte. Era cazador, como el primer Roosevelt, y coleccionador de cuadros y de toda clase de objetos, como Morgan o Hearst. Perteneció a esa época dorada de los Estados Unidos, cuando la conquista de la tierra a tiros ha terminado, y se abre la batalla por la industria, a golpe de millones.

Fue un luchador implacable, con el placer y la pasión de esa lucha. Permanecía la obra de su vida. Ya viejo, cuando le dijeron que tenía un enfermedad incurable y prognosis, hizo testamento dejando su fortuna, de cerca de veinticinco millones de dólares, a la Universidad de Rochester, y se pegó un tiro en el corazón. «Mi labor está concluida. ¿A qué esperar más?», dejó escrito. Es toda una definición de su personalidad.

Eastman es ese hombre encrucijada, punto último y decisivo en que la fotografía alcanza su primera perfección práctica y su popularidad industrial efectiva. Momento en que está en disposición de convertirse en cinematografía. Desde milenios, los hombres han fantaseado sobre un espejo mágico que retuviera para siempre las imágenes fugaces que recibía su superficie. Cuento de magia, que el hombre se obstinó en conseguir. Tres largos caminos forman esa encrucijada, donde se alza la figura de Eastman: la emulsión para retener las imágenes, la velocidad de impresión hasta la fotografía instantánea, y el soporte en que ha de hacerse esa fotografía. Van paralelas las tres conquistas, alternando el primer puesto en la carrera. Cuando se consigue lo último, la película del cine está ya ahí.

El francés Niépce (1765-1833) proyectaba, con una cámara oscura, las imágenes sobre una superficie sensible, pero tardaba un día en cada exposición. En 1826 se asoció con Daguerre (1787-1851), y éste consiguió, revelando la imagen latente, una impresión permanente, con una exposición de cinco a cuarenta minutos. Es el 1839. Niépce ha muerto hace seis años, y el 10 de agosto la Academia de Ciencias y Artes de Francia anuncia que ha comprado las patentes de la fotografía para que sean del dominio público mundial. El camino está abierto así a todas las invenciones por tal gesto generoso. Pero el daguerrotipo sobre planchas plateadas no podía reproducirse. El matemático inglés Fox Talbot, en marzo de 1839, seis meses antes del anterior acontecimiento, había comunicado igualmente a la Real Sociedad Científica de Londres su invención de la fotografía, pero sobre papel transparente y, por tanto, capaz de ser reproducida indefinidamente. Como en tantas otras in-

venientes del siglo XIX, la coincidencia de descubrimientos se prodiga, y hace difícil determinar su verdadera prioridad. En 1850, otro inglés, Scott Archer, inventa el soporte de vidrio, la placa. Y desde entonces se inicia un complicado y largo camino para mejorar las emulsiones, el más grave problema de los comienzos de la fotografía. Había que sustituir el colodión húmedo, fabricado por cada fotógrafo en cada momento, por la gelatina seca, capaz de ser almacenada durante algún tiempo. Centenares de nombres compiten en esta carrera en todos los países. R. L. Maddox, un aficionado de Inglaterra, emplea, en 1817, la gelatina. Y sobre ella se tró aplicando la sustancia sensible, desde el yoduro al gelatinobromuro de plata (1875). Pero siempre era lenta, y se precisaba la instantaneidad de la impresión. El médico español Jaime Ferrán (1852-1929), con el ingeniero J. Pauli, publica en 1879 un folleto titulado «La instantaneidad en la fotografía», donde el problema está resuelto. Pero no lo patente ni se ocupa más del asunto, siguiendo sus investigaciones sobre la vacuna contra el cólera, el tifus, la hidrofobia... El inglés Charles Bennett obtiene fotografías en un veintiochoavo de segundo. Las ideas de Ferrán las recoge Young en Alemania y Eastman en Norteamérica. El primero plantea el segundo por la primacía del invento, pero pierde el pleito porque se demuestra que ambos lo han tomado de Ferrán.

Y la aportación esencial para el cine: el soporte flexible y transparente, la película fotográfica. Aquí también existe la simultaneidad y situaciones poco claras en todas los órdenes. Eastman entra en juego con su primera película con gelatina sensible, sobre tira de papel, la «American Film», capaz de arrollarse por un dispositivo inventado con la colaboración del ingeniero William H. Walker, que desde entonces formó parte de la empresa Eastman. En 1888 inventa la «Kodak», para usar este carrete de cien exposiciones. Y en 1889, el químico Henry M. Reichenbach, que Eastman tiene contratado desde 1886, inventa la película propiamente dicha, flexible, transparente y resistente, a base de nitrocelulosa y alcanfor. Es la que se ha empleado hasta 1940, en que se sustituyó por la de acetato. Reichenbach vendió todos sus derechos a Eastman. Pero resulta que en 1887 un clérigo retirado, Revetendo Hannibal Goodwin, había solicitado patente norteamericana para una película fotográfica. Se la negaron durante once años y sólo la obtuvo en 1898, dos años después de la patentada por Eastman. Goodwin se la ofreció a éste por un millón de dólares, pero el industrial la rechazó con desdén. A la muerte de Goodwin, otra empresa poderosa, la Anasco, compró la patente e inició un gigantesco pleito contra Eastman, que duró diez años. Al fin, en 1913, los tri-

VILLEGAS LOPEZ

bunales reconocen la primacía de la patente de Goodyen y Eastman se ve obligado a arreglar el asunto particularmente mediante pago de cinco millones de dólares.

La película flexible, fotográfica e instantánea, en su rollo, capaz de pasar automáticamente por una cámara fotográfica ligera y de fácil manejo, es el umbral del cine. El famoso selogano de Kodak, lanzado en 1889, decía: «Apriete un botón y nosotros nos encargaremos de todo lo demás». En esta frase está el secreto. La perfección permitió la cantidad y la cantidad la industrialización y la industrialización la popularidad y la popularidad la producción más para vender más y vender más para producir más está en marcha. La bacteria y la facilidad de manejo es el todo. Apreiar un botón y nada más. El espejo mágico, sonado por la fantasía de los hombres, estaba conseguido. Sólo faltaba que la imagen que retenía para siempre se moviera eternamente viva. Eso será el cine.

EASTMAN • EDISON



Thomas Alva Edison

EDISON (Thomas Alva)

INVENTOR, industrial, productor. Nació el 11 de febrero de 1847, en Milán (Ohio), Estados Unidos. Murió en Llewellyn Park, el 18 de octubre de 1931. Desempeñó de una familia de molineros holandeses, que emigraron a América hacia 1730, genes pintorescas, emprendedoras, de tremenda vitalidad. Su abuelo vivió ciento dos años, su padre noventa y Edison ochenta y cuatro. Vida aún aventurera, en constante invención. Edison, el máximo inventor norteamericano, no está inscrito en ninguna iglesia, ni registro civil, ni su nacimiento consta siquiera como noticia en los pequeños periódicos locales, donde se publicaban las manzanas cotidianas de aquellas incipientes aldeas. Todo lo que se sabe de su nacimiento es por referencias del médico, que asistió a su madre, y por tradición oral y familiar. Le pusieron Thomas por su abuelo, y Alva en recuerdo del capitán del barco que trajo a la familia desde el Canadá. Porque su padre emigró al Canadá, a un pueblito llamado Vienna, pobló en la guerra contra los ingleses y tuvo que volver a los Estados Unidos, como fugitivo político. Se casó con la maestra Nancy Elliott; hija de un clérigo protestante, de una familia de intelectuales y soldados de la Independencia. Tuvaron dos hijos y una hija, esta última fallecida en 1847. El padre, hombre inquieto e inconsistente, emprendió varios negocios sin mayor éxito, en Port Huron, sobre los Grandes Lagos. Lo mismo comerciaba

con madera y trigo, que se le ocurría construir una torre de madera, con un catalizador arriba para contemplar el paisaje, mediante el pago de unos centavos. Pudo Edison fue el paraiso, donde podía hacer observaciones de la naturaleza y experimentos en el séquito de su casa campestre, desde muy niño.

En aquellos años de su nacimiento e infancia, los Estados Unidos se estaban convirtiendo en una gran potencia territorial. Habían conseguido llegar del Canadá al Río Grande y, sobre todo, de mar a mar, según la profecía y el ensueño de Jefferson. Arrebataron Texas a México (1845); adquirieron Oregon, de Inglaterra (1846); de México se anexaron Nuevo México, Utah y sobre todo California (1848-50), donde Sutter acaba de descubrir el oro. En pocos años, los Estados Unidos adquieren, así, más territorio que ocupaban sus trece estados originarios en el momento de su independencia (1883). Han completado su mapa nacional. Y aquella tremenda expansión quiere decir que la conquista de nuevas tierras está prácticamente terminada, y los que entonces nacen o llegan al país han de recluir otro descubrimiento y otra conquista: la técnica e industrial. Como los espioneros partían de la conquista de un pedazo de tierra, a tiros, para fundar un Estado, los industriales suelen partir de la realización de un invento, propio o adquirido, para levantar una gran industria de alcance mundial, a golpe de dólares. Es la época de Wright, Bell, Eastman, Ford... Pero la gran figura máxima, señora, es Edison, curiosa mezcla de artesano, científico e industrial, que se manifiesta en alguno de estos tres aspectos según las circunstancias. Siempre al incómodamente nivel del genio. Y era

VILLEGAS LOPEZ

hubiera sido un gran creador de quimeras y de fantásticas cosmogonías. Un compañero del Besso, del que merece ser contemporáneo. Pero desde entonces aquí, la vida, la historia y el arte, han seguido el camino de la realidad, cada vez más objetiva y verídica. Que ha desordenado la otra realidad interna, la que está al otro lado del espíritu del hombre. Y los hombres, artistas o no, han renunciado a ese mundo de mitos y quimeras, en favor de una realidad objetiva que impone totalmente sus leyes. Pero Dreyer no; ha pasado. Y muestra la acción de esa realidad subyacente, fantasmagórica, a veces sobrenatural, sobre la dura realidad externa y objetiva del mundo que nos rodea. Sus films son psicológicos — salvo cuando expresamente se lo propone — porque no le interesa verdaderamente el mecanicismo del espíritu. Son psicológicos y con frecuencia psicográficos. Ha dicho: «El artista debe descubrir la vida interior, no la exterior. La facultad de abstraer es esencial a toda creación artística. La abstracción permite al realizador fringir los obstáculos que el naturalismo le impone. Permite a sus films ser, no solamente visuales, sino espirituales. Lo que Dreyer hace y lo que le importa es el impacto de ese mundo espiritual, de dentro, sobre el otro mundo real y visible de fuera. Mas niéstar el poder de la otra realidad, la que crea dentro de cada alma. Por aquí comienza con las películas terroristas alemanas, cuyo maestro fue Fritz Lang, y con las verticales, cuyo maestro fue Murnau. Por eso, con tanta frecuencia, las escenas cambian de Dreyer son un monumento al horror, de una crudeza fría y helada, verdaderamente espantosa. Toda la fuerza de sus personajes es anímica, viene del otro lado del alma y penetra en el mundo y en los hombres con la callada, furiosa e incontestable fuerza de unas raíces sedientas. Los sus torcaza cambia, crece, destruye el mundo, los hombres, las cosas, las ideas. Viene de allá lejos, de las profundas, oscuras perspectivas del otro lado del espíritu humano, y allí es donde Dreyer concurre, su verdadero universo. En otro tiempo, en los años de la Edad Media a la que su espíritu en verdad pertenece, no hubiera salido de ese universo. Pero ahora lo lanza contra la realidad más verídica, tangible y visible, para desbaratarla. Esta es la esencia de su obra y de su concepción artística. Como en Bergman (véase), aunque en una dirección distinta y propia».

Por eso, su estilo es un expresionismo montado sobre el realismo. La realidad de fuera sólo le interesa como motivo, y por eso sus decorados suelen ser casi siempre lisos, desnudos, con pocos muebles y el menor número de personas, que vienen a formar parte de ese decorado. La forma pictórica de Dreyer es expresionista, pero concisa a los cánones del realismo, que no permite la deformación al estilo de J. G. Schnitzel del Dr. Calabrán. El ángulo y la luz son sus solos instrumentos para disolgar la realidad externa a esa otra realidad psicológica, casi siempre en delirio. Y su forma tem-

DREYER-EASTMAN

portal es un esquizo rítmico, insistente, monótono, que la mirada superficial y apresurada califica de lentitud y pesadez. Pero es que esta es la forma, el ritmo y la cadencia en la angustia, valor central y consistente de la obra de Dreyer, que no podría ser expresada de otra forma. Siempre la angustia, en torno y en función de la cual viven todos los demás factores de sus films: la angustia del miedo, de la muerte, del odio, del misterio, del amor, de la vida... Esta angustia nace del afán de reducir en el hombre lo que tiene en frente a lo que tiene dentro, de pasar de una realidad a otra. En los personajes y en las situaciones de Dreyer ello es apenas posible, porque es pasar del mundo de lo sobrenatural al mundo de lo real. Todo el universo de Dreyer es un mundo frontizado entre lo sobrenatural y lo real, entre el más allá del espíritu y el más acá de la vida diaria. Por eso es el gran cantor, el gran poeta, el gran dramaturgo de la angustia humana, en sus máximas cumbres de desesperación y delirio. Por eso, es el gran solitario del cinema que, sin embargo, tiene la máxima influencia sobre todo el arte cinematográfico actual, tras del que se halla, más o menos lejano, la tremenda noción de la angustia del vivir.

Películas:

Como guionista: «La hija de la tuerca» (Brygers Datter), 1912; «Absolvo las armas» (Nad Med Vaabene), 1914; «Hotel Paradis», «La tumba india» (Grey Indens Arel), 1917 y otras.

Como realizador: «El Presidente» o «El Presidente del Jurado» (Presidenten), 1919-20; «Páginas del libro de Salán» (Blad af Salans Bog), 1920-21; «La cuarta alanza de la dama Margarita» (Pretulkaan), 1921; «Amos los unos a los otros» (Elsker Hverandre), 1921-22; «Era una vez...» (Der Var Engang), 1922; «Michael» (Ni Karl), 1924; «El dueño de la casa» (Du Skal Aere Din Hus), 1925; «Vale al cielo» (Glomdalsbruden), 1925-26; «La pasión de Juana de Arco» (La passion de Jeanne D'Arc), 1927-28; «Vampyr» o «La extraña aventura de David Gray» (Vampyr og Lorange aventure de David Gray), 1931; «Modrenjæmpet», costoreado de David Gray, 1941; «Dios Iras» (Verdens Dag), 1943; «Dos seras» (Tva Maanikvor), 1944; «Documentales coreos: Dan Danke, Landsbykirke, The Seventh Age (guitón), 1947; De nade Færgen, The children of radio, Torvaldsen, 1948; Storstromboen, 1949; Shakespeare Kezaborg, 1950; «La palabra» (Ordet), 1954.

EASTMAN (George)

INVENTOR, industrial. Nació el 12 de julio de 1854 en Waterville (Maine), Estados Unidos. Murió el 14 de marzo de 1932, en