

# La guerra que salvó al cine

UNA GUERRA SALVÓ AL CINE EN 1897, CUANDO ÉSTE SE encontraba en sus inicios y bajo la amenaza de desaparecer. Fue una victoria difícil —luego de una pelea feroz entre productores y exhibidores— pero con un botín cuantioso: nació un género y más de una estrella. Al tiempo que la película demostró su capacidad como vehículo de propaganda, se garantizó el futuro del «séptimo arte» —que todavía no era arte sino un fundamento del arte: entretenimiento. Sin embargo, tanto el hecho que provocó el auge de las salas oscuras como el hundimiento del acorazado causante del estallido bélico, no han vuelto a despertar el interés del público y los productores, y su importancia yace sepultada en un par de párrafos de cualquier historia del cine.

Esta no sólo es una historia de ardor militar y patriotismo sino también de mentiras y trucos; de batallas fingidas y de engaños al espectador. Este no es el recuento de acciones desinteresadas, aunque hay sacrificio y dolor y un hombre que tiene que abandonar el lecho de convaleciente —apremiado por la urgencia del conflicto que se avecina— y otros que sufren heridas y padecen enfermedades. No se narra aquí el idealismo y la espontaneidad que en ocasiones impulsa al combate. Más bien todo lo contrario: la avaricia y el oportunismo y el explotar los sentimientos nacionales de la forma más burda posible. Es además un reconocimiento a la tenacidad, imaginación y astucia de un grupo de pioneros determinados a convertir al cine en algo más que un simple fenómeno de feria: a crear un medio expresivo capaz de despertar las emociones más variadas e influir en la conducta, las ideas y las actitudes de los espectadores.

## UNA ACTIVIDAD PELIGROSA

Varios factores contribuyen a la crisis cinematográfica de 1897. Al tiempo que en Europa crece el desinterés de los espectadores —cansados de ver trenes llegar a las estaciones

centrales, desayunos de bebés y obreros saliendo de las fábricas—, ocurre en Francia un accidente cuya fama mortal se extiende por todo el continente y pronto llega a Estados Unidos.

En mayo de ese año el cine figura como una atracción más en el Bazar de la Charité, el evento benéfico anual donde se da cita la aristocracia parisina. Sólo que en esta ocasión la celebración tiene consecuencias trágicas. La lámpara de éter de un proyector prende fuego a una leñera cercana, y unas 140 personas «de la mejor sociedad» —la mayoría mujeres aristócratas, como la Duquesa de Alençon— mueren carbonizadas<sup>1</sup>. A partir de ese momento, asistir a una sala oscura encierra más de un peligro. Expulsado de las grandes ciudades, el cinematógrafo tiene que refugiarse en su carácter nómada y las proyecciones son condenadas a no abandonar las ferias itinerantes, junto a los rayos X y la mujer barbuda. Es la única forma de sobrevivir.

Sólo ha pasado un mes de la catástrofe parisina, y el 14 de junio en Nueva York —donde se concentra la actividad cinematográfica norteamericana— un principio de incendio en el mismo tipo de proyector precipita a 1.500 espectadores fuera del Eden Musee, la más importante sala de cine de la ciudad y del país (el lugar a donde José Martí había acudido años antes para admirar a la Bella Otero, la «bailarina española»). Para febrero de 1898 las *moving pictures* son exhibidas sólo en un número limitado de teatros de variedades del país y pasan semanas entre una presentación y la siguiente. Sólo el Eden anuncia su programa en la prensa, ya que a pesar del susto los propietarios siguen apostando por el cine: una firmeza poco usual en la época.

La crisis no sólo afecta a Nueva York. En Chicago, el Hopkins Theater —el iniciador de las proyecciones filmicas en esa ciudad— interrumpe los anuncios de sus exhibiciones cinematográficas en los periódicos en el otoño de 1897. La situación es similar en Philadelphia, Boston y otros centros urbanos<sup>2</sup>.

Para comprender este estado precario, hay que tener en cuenta que los teatros de variedades por lo general no alquilan las películas. Lo que hacen es contratar a una compañía independiente que les brinda un servicio completo: proyector, proyeccionista, un programa de fin de semana y, en ocasiones, un presentador. Estas compañías actúan como exhibidoras y también distribuyen las cintas que compran a los productores y sus agentes. Existe por lo tanto un grave riesgo de que en poco tiempo las salas de las grandes ciudades —donde hay mayores posibilidades para el desarrollo de un público asiduo— dejen de incluir programas de películas y se limiten a los espectáculos que presentaban antes del surgimiento del cinematógrafo. Pese a la inauguración, el 14 de febrero, de otro importante establecimiento dedicado a presentar cine en Nueva York —el Proctor's Pleasure Palace—, las perspectivas no son muy prometedoras para quien intenta dedicarse a una profesión novedosa en un siglo que concluye: el camarógrafo de actualidades; una mezcla con mucho de aventurero, un poco de periodista y algo de artista según convenga mostrar o esconder. Mucho menos pensar que ya existe un oficio apenas visible: el director de cine, que en pocos años será la voz y el eco tras la imagen.

Este panorama poco alentador cambia en veinticuatro horas, cuando a las 9,40 de la noche del 15 de febrero de 1898 el acorazado Maine explota en la bahía de La Habana. «La saturación del mercado podría haber llevado al languidecimiento del cinematógrafo como una moda pasajera si no hubiera sido por la irrupción de la Guerra Hispano-Americana en 1898»<sup>3</sup>, y hay datos concluyentes, rollos de películas y diversas historias dispersas en la bibliografía sobre los inicios del cine norteamericano que apoyan ésta y afirmaciones similares. La crisis cubana y luego el estallido de las hostilidades entre España y EE. UU., lograron que una cifra sin precedente de teatros y salas de variedades de Nueva York y del resto de la nación incluyeran la presentación de «películas de la guerra» en sus programas, primero semanalmente y luego durante meses sin interrupción. El tema está presente también en otras cinematografías, pero es en el cine estadounidense donde por consecuencia lógica adquiere un mayor desarrollo<sup>4</sup>. En muchos casos, la exhibición de escenas de los restos del Maine, del buque español Vizcaya —en visita reciente a Nueva York— y de los preparativos militares se convirtió en la parte fundamental del espectáculo<sup>5</sup>. «Los cinematógrafos, kinetoscopios, vitascopios y biograscopios están casi congestionados de tantas películas de guerra», escribe el primero de mayo de 1898 el *Chicago Tribune*<sup>6</sup>. El incremento repentino de la demanda brindó a varios distribuidores la posibilidad de entrar de lleno en el negocio y se convirtieron en realizadores.

#### NOVENTA SEGUNDOS DE FUROR

La primera película de guerra norteamericana —y al mismo tiempo el primer film de propaganda bélica— es *Tearing Down the Spanish Flag*, del productor y dibujante inglés James Stuart Blackton. Hecha en el tejado del edificio Morse, en la calle Nassau de Manhattan, Nueva York, la cinta —que apenas dura noventa segundos— conmociona al público. Incluso muchos creen que se ha filmado en Cuba y en medio de la lucha. Ese minuto y medio estremecen a la ciudad y garantizan que más de un siglo después el cine norteamericano reine en todo el planeta, más allá de las diferencias de idioma y cultura.

*Tearing Down the Spanish Flag*, realizada al día siguiente de EE. UU. declararle la guerra a España, el 26 de abril de 1898, muestra de forma incipiente las características del género. La parte del tejado donde se realiza la filmación mide 10 por 12 pies. El fondo es el edificio contiguo. Pero esos escasos recursos bastan para emocionar a un público propicio, en una época ya desaparecida de ingenuidad cinematográfica. Según cuenta Blackton, él y su camarógrafo, Albert Smith, disponían tan sólo de un asta y dos banderas de 18 pulgadas (una estadounidense y otra española) para crear la «conmovera» escena. Resultaron suficientes. Smith opera la cámara. Blackton agarra la bandera española. La arranca del asta e iza la norteamericana. Gritos de euforia en la sala. «Fue nuestra primera película dramática», dice Blackton, quien agrega:

El efecto que causó resultó sorprendente. Produjo un gran alboroto. Por supuesto, estábamos en guerra y la gente se encontraba muy emocionada.

Aunque las banderas medían 18 pulgadas, en la pantalla aparecían como banderas grandes, de 36 pulgadas. Ese fue el comienzo de la técnica de hacer aparecer a los objetos en miniatura como si fueran de tamaño real<sup>7</sup>.

El valor filmico de *Tearing Down the Spanish Flag* radica en su temprana capacidad para movilizar los sentimientos de los espectadores con un mínimo de recursos. Los apenas noventa segundos tienen también una importancia política e ideológica: evidenciar la importancia del medio como vehículo de agitación y propaganda —una cualidad que varios años después explotarían con virtuosismo y alevosía el cine soviético y el nazi<sup>8</sup>.

Ahora bien, otras cintas y otros nombres preceden y luego superan a esta breve secuencia cinematográfica a la hora de ofrecer un testimonio de lo que está ocurriendo en Cuba y EE. UU.

### LA OTRA GUERRA

Al comenzar la guerra la competencia por el mercado se torna despiadada. Todos los recursos son utilizados para atraer a los espectadores, desde la capacidad creadora y el afán noticioso hasta el sensacionalismo y la piratería.

Cuando el aumento de las tensiones entre EE. UU. y España hace inminente el estallido de los combates, la Edison Manufacturing Company —la empresa cinematográfica de Thomas Alva Edison— envía a un camarógrafo a Cuba y a la Florida. Entre el 21 y el 22 de abril patenta 20 filmes sobre los preparativos bélicos y los coloca en el mercado. El 25 de abril una firma exhibidora —la American Vitagraph— adquiere entre seis y diez de estas películas por 87 dólares. La dependencia a la producción de la Edison no va a durar mucho. Al tiempo que en la Isla y frente a sus costas se oyen los disparos de los cañones, otra feroz contienda se lleva a cabo en suelo norteamericano.

Desde los inicios del cinematógrafo, Edison intenta monopolizar el negocio, enfrentándose primero a la competencia extranjera y luego a los distribuidores nacionales en la llamada «guerra de las patentes». La batalla se lleva a cabo en dos frentes: la innovación tecnológica y la distribución. En 1898 los rivales de Edison se han reducido considerablemente y muchos sólo operan en territorios reducidos. Hay, sin embargo, dos compañías que retan su poderío: la Biograph y la Vitagraph.

La American Mutoscope and Biograph Company surge en 1896, ante la negativa de Edison de suministrar películas para ser exhibidas con el proyector American Biograph, que muestra una imagen mucho más nítida y en un encuadre de mayor tamaño del que se logra con el equipo del famoso inventor<sup>9</sup>. La Biograph —con sus estudios en East 14 St., Nueva York— juega un papel preponderante en el desarrollo del cine. Con el tiempo incluirá en su nómina a directores de la talla de D. W. Griffith y Mack Sennett y a estrellas como Mary Pickford y las hermanas Gish.

La American Vitagraph —con oficinas en 140 Nassau St., Nueva York, y fundada por los inmigrantes británicos Blackton y Smith en 1896— debe su

éxito inicial a la proyección de las películas de Edison en las salas de variedades, pero luego sus creadores deciden entrar en la producción —en parte estimulados por el perfeccionamiento de su cámara cinematográfica gracias a la inventiva de Smith—. La firma llega a convertirse en una productora importante y continuará en el negocio hasta ser adquirida por la Warner Bros., en 1952. Muchos actores famosos del cine silente —como Rodolfo Valentino y Norma Talmadge— iniciarán su carrera en la Vitagraph<sup>10</sup>.

A esta rivalidad triangular se unirá el Eden como una hipotenusa decisiva (como se verá más adelante).

#### UN PROYECCIONISTA EN LA HABANA

Los ejecutivos de la Biograph reconocen de inmediato la oportunidad que brinda la guerra. Poco después del hundimiento del Maine, deciden enviar a Cuba a su mejor camarógrafo, G. W. Bitzer, y al hermano de uno de los fundadores de la empresa, el también camarógrafo Arthur Marvin. A pesar del elevado costo del viaje —unos mil dólares de la época—, la compañía está decidida a adquirir las imágenes del acorazado hundido y de los eventos que ocurren en la Isla. Luego de una espera angustiosa en Tampa, Bitzer y Marvin llegan a La Habana el 19 de febrero.

Filmar la guerra en Cuba no resulta una tarea fácil. Así lo señala Bitzer en su autobiografía:

Visitar Cuba bajo el gobierno español resultó muy peligroso. Nos pasaron rápidamente a la aduana con nuestros equipajes y equipos. Mi cámara resultaba ya de por sí lo suficientemente voluminosa, pero si se tiene en cuenta que funcionaba con un motor que requería baterías de repuesto que pesaban más de dos mil libras, empaquetadas en muchas cajas que los funcionarios insistieron en revisar, se comprende que toda la operación requirió mucho tiempo. Por las caras y los gestos de quienes me rodeaban comprendí que me hallaba en territorio enemigo<sup>11</sup>.

Tras hospedarse en el Hotel Inglaterra —que por entonces alberga al embajador norteamericano en la Isla, el general Fitzhugh Lee, sobrino del célebre Robert E. Lee—, Bitzer se dirige hacia los restos del Maine. Desde la costa observa cómo los buzos españoles y norteamericanos —cada cual por su lado— continúan sacando cadáveres de las aguas. Después ambos camarógrafos filman desde un remolcador los restos del buque hundido. Sobreviven dos cortos —*Divers at Work on the Wreck of the Maine* y *The Wreck of the Maine*— como muestras de su trabajo. Luego realizan *The Christian Herald's Relief Station, Havana*; *A Run of the Havana Fire Department* y *Cuban Reconcentrados*. Mientras tanto, otro equipo de la Biograph toma vistas en Virginia de la preparación de las tropas y de los buques de guerra norteamericanos.

Las películas son proyectadas los últimos días del mes de marzo, en medio de un intenso debate en favor y en contra de la guerra. La inversión rinde sus frutos:

la Biograph cobra cientos de dólares por cada presentación de fin de semana. A mediados de mayo un informe de la compañía resalta que sus películas se presentan en 17 ciudades y que las salas compiten por adquirir sus servicios<sup>12</sup>.

Ante tal triunfo de la competencia, Edison no se queda con los brazos cruzados. Tiene un grave problema que resolver. El administrador de asuntos cinematográficos de la compañía está en el Lejano Oriente y tanto su sustituto como el gerente general de la firma no saben manejar una cámara. Recurre entonces a una ayuda providencial: un hombre que había triunfado en Nueva York con una película sobre la Pasión de Cristo.

#### LA PASIÓN DE PALEY

El Eden Musée estaba en un imponente edificio neoyorquino —en la 23 St., al oeste del Madison Square—. Inaugurado el 28 de marzo de 1884 por un grupo de empresarios franceses como un centro de entretenimiento que contaba con una exhibición de figuras de cera, una sala de concierto y un espectáculo de marionetas y de linterna mágica, se ve obligado a incluir la presentación de *moving pictures* para enfrentar la competencia de las salas de variedades. Y aunque en sus inicios los empresarios franceses optan por el cinematógrafo Lumière, mantienen relaciones cordiales con Edison (y en pocos años se convierten en el primer establecimiento con licencia para proyectar sus películas). La vanidad del inventor es en gran parte responsable de esa cordialidad, sobre todo a partir de febrero de 1897, en que el Eden agrega a su colección de figuras de cera una de Edison, para lo cual el «Mago de Menlo Park» dona uno de sus trajes.

En 1897 —y tras instalar nuevos equipos de proyección<sup>13</sup> luego del principio de incendio de junio de ese año— el Eden entra en el negocio de la producción de películas con uno de los temas más populares de la época: *La Pasión de Cristo*; un espectáculo de dos horas de duración que incluye cine, vistas fijas, un conferencista, un organista y varios cantantes. Para la filmación de 23 escenas —contenidas en unos 2.000 pies de película cuya proyección dura diecinueve minutos— contrata a William Paley. Ya para entonces Paley sabe lo riesgoso que es captar una imagen: ha abandonado su empleo de presentador de equipos de rayos X enfermo por la radiación.

A Paley recurren ahora el Eden y otros empresarios —ya de lleno en el negocio de la exhibición de películas bajo la licencia de Edison—. Hacen que ese hombre vencido viaje a Cuba y logre las impresiones de una victoria que se considera segura. La Edison Manufacturing Company participa en el trato. Le entrega película virgen y se ofrece a pagarle 15 dólares por cada 50 pies de negativo aceptado, más 30 centavos por concepto de derechos de autor de cada copia de 20 pies vendida. El *New York Journal* —el periódico de William Randolph Hearst, quien favorece la guerra— le brinda un puesto en el yate *Buccaneer*<sup>14</sup> y se compromete a trasladarlo a la Isla. También pone a su disposición un reportero, Karl C. Decker.

Decker es un periodista famoso en esos años no sólo por sus reportajes sobre lo que ocurre en Cuba, sino también por organizar —meses antes del

estallido de la guerra— la liberación de Evangelina Cisneros, la hija de un patriota cubano encarcelado en Isla de Pinos. Cisneros había sido capturada tras intentar el rescate de su padre mediante el secuestro del coronel español que estaba al mando de Isla de Pinos. Siguiendo instrucciones de Hearst, Decker soborna a los carceleros de la prisión donde se encuentra la joven de dieciocho años. Luego logra sacarla de Cuba disfrazada de marinero en un vapor norteamericano. El hecho, ocurrido en 1897, sirve para atizar los sentimientos en favor de la guerra contra España en el público estadounidense.

Paley abandona su lecho de convaleciente y se dirige a los cayos de la Florida en marzo. Allí trabaja con Decker en la filmación de escenas relacionadas con la crisis. El día 27 hace *Burial of the Maine Victims*. Otra cinta —*War Correspondents*— muestra una carrera de reporteros que compiten por ver quién llega primero a la oficina de telégrafos, a fin de transmitir las últimas informaciones sobre los acontecimientos<sup>15</sup>. Otra más muestra a Decker en la cubierta del *Buccaneer*. Paley y Decker también utilizan la embarcación para filmar vistas de la flota del almirante William T. Sampson en las Islas Tortugas: *U.S. Battleship Iowa*.

Aunque el reportero y el camarógrafo intentan en tres ocasiones tomar escenas en la cercanía de la bahía de La Habana, sólo pueden realizar dos cortos: *Wreck of the Battleship Maine y Morro Castle, Havana Harbor*. De hecho, con la excepción de *Burial of the Maine Victims* —que tiene 150 pies— el resto de los filmes son de sólo 50 pies de longitud.

Paley regresa a suelo norteamericano. Una semana después Edison registra las películas a su nombre y distribuye las copias a los exhibidores ávidos de cintas de guerra. La demanda es tan grande, que Paley —de vuelta en Nueva York el 15 de abril— tiene que trasladarse a la Florida el 21, en espera de la declaración de guerra que ocurre cuatro días después. Franck Z. Maguire —de Maguire & Baucus, agentes de Edison— le da 500 dólares en anticipo por los derechos de autor y le entrega película virgen. El negocio es perfecto: «Como en la práctica el señor Paley está gastando su propio dinero, éste es un arreglo muy conveniente para nosotros. El viaje prácticamente no nos costará nada», comenta luego<sup>16</sup>.

En su segundo viaje, Paley se traslada a Tampa y filma escenas de la preparación combativa y de la vida en los campamentos —*10th U.S. Infantry Disembarking from Cars, Blanket Tossing a New Recruit, 9th Infantry Boys' Morning Wash y 9th and 13th U.S. Infantry at Battalion Drill*— junto con varias vistas de los refugiados cubanos: *Cuban Refugees Waiting for Rations*. También capta imágenes de las tropas embarcándose hacia Cuba: *Roosevelt's Rough Riders Embarking for Santiago*.

No es hasta el 22 de junio que los soldados norteamericanos desembarcan en Cuba, en la zona oriental de la Isla. A Paley —quien viaja con otros corresponsales de guerra, posiblemente a bordo del buque *Olivette*— se le atribuyen las primeras escenas filmadas del desembarco: *U.S. Troops Landing at Daiquiri, Cuba y Mules Swimming Ashore at Daiquiri, Cuba*.

Una vez en suelo cubano, surgen dificultades en el transporte del camarógrafo y su equipo por la falta de caballos y mulas. Finalmente, Paley puede llegar a los cuarteles generales. Allí realiza *Major General Shafter*, que muestra a

caballo al obeso general William Rufus Shafter, quien tiene a su cargo la operación militar. Luego toma varias escenas —*Troops Making a Military Road in Front of Santiago, Packing Ammunition on Mules, Cuba*— antes de que la carreta que transporta su equipo se vuelque, y éste y las cintas queden a la intemperie durante una noche y la cámara deje de funcionar. Paley cae en cama devorado por la fiebre y es el fin de su expedición cubana. Gracias a la ayuda de un reportero del *London Daily Mail* logra llegar a un lugar seguro y embarcarse de regreso a EE. UU., gravemente enfermo<sup>17</sup>.

### LA VUELTA DE BITZER

Bitzer desea permanecer en Cuba, pero se le ordena regresar a Nueva York el mismo día que el embajador Lee abandona La Habana. Está en Boston filmando otras noticias cuando la Biograph le telegrafía comunicándole que ha llegado a un arreglo con el *Journal* para que varios reporteros, dos fotógrafos y él viajen en un yate y cubran la contienda. Llega frente a la costa cubana de Siboney a tiempo para realizar varias tomas de las tropas desembarcando de los buques de transporte Yale y Harvard. Sin embargo, la escasez de caballos —la mayoría de los cuales se ahogan durante el desembarco— le impide seguir a los soldados. Regresa al yate y desde éste toma vistas de los buques norteamericanos frente a la bahía de Santiago de Cuba.

Ya en tierra cubana tiene la suerte de que el célebre caricaturista de Hearst, Frederic Remington, que parte de regreso a EE. UU., le deje su cabalgadura<sup>18</sup>. Se dirige a los cuarteles generales de Shafter. Toma vistas del militar y su estado mayor cruzando un arroyo a caballo. Dice Bitzer en su autobiografía que como la figura del general «ocupa todo el campo» de la imagen, no tiene que preocuparse mientras opera la cámara por lo que aparece al fondo del encuadre<sup>19</sup>.

Bitzer continúa avanzando por el campo de operaciones y tiene que abandonar su pesada cámara. Escucha el tronar de los cañones Gatling y se une a un grupo que se encamina a la línea del frente. Divisa un puesto de control español que parece abandonado y ve a un norteamericano con una bandera de su país entre los dientes, que está tratando de quitar del techo de la fortificación la enseña española. El hombre acaba de cambiar las banderas cuando el proyectil de un mauser español le hiere el hombro y cae al suelo. Acude en su ayuda, logra sacarlo de la zona de peligro y trasladarlo a los cuarteles generales de Shafter.

El herido resulta ser James Creelman, un periodista de origen canadiense famoso por sus artículos sobre la crisis cubana —primero para el *New York World* de Joseph Pulitzer y luego para el *Journal*. Creelman, convertido en el reportero favorito de Hearst, recibe durante la guerra varios encargos singulares. Encontrándose en Londres cuando la escuadra española se dispone a partir hacia Filipinas, Hearst le cablegrafía:

Haga los preparativos para que, en el caso de que la flota española salga realmente para Manila, podamos comprar algún vapor inglés grande [...] llevarlo al [...] Canal de Suez, hundirlo y obstruir el paso<sup>20</sup>.



Herido en una contienda que ha hecho tanto por propiciar, Creelman —trasladado de Londres a la Isla a toda prisa— escucha ahora a su jefe decir: «Siento mucho que esté herido, pero [...] ¿verdad que ha sido una pelea espléndida? Debemos ganar a cualquier periódico del mundo»<sup>21</sup>. Hearst —con el cuaderno de reportero en la mano y un revólver al cinto— acaba de tomar parte también en el combate de la loma de San Juan, como «corresponsal de guerra en jefe» de su periódico; un cargo que, por supuesto, se otorga él mismo.

A bordo del yate *Sylvia*, de Hearst, Bitzer comienza a experimentar un rápido deterioro de su salud. Desde que desembarcó en tierra cubana se viene sintiendo mal. Cree que padece disentería o —lo que es peor— fiebre amarilla. El *Sylvia* parte para Baltimore y al desembarcar en esa ciudad el camarógrafo recorre las calles en busca de un médico. Encuentra a uno que le da unas píldoras y un vaso de leche. De regreso en Nueva York se dirige al Post-Graduate Hospital, pero se desmaya antes de poder subir los escalones. En el hospital no se atreve a decir que acaba de llegar de Cuba, por temor de que piensen que ha contraído la fiebre amarilla y lo aíslen. Los médicos descubren que tiene malaria tifoidea y yace tirado en una cama «más muerto que vivo» durante cuatro días. Permanece enfermo por dieciséis semanas<sup>22</sup>. Al igual que Paley, de la misma forma que gran número de soldados de ambos bandos, lo mismo que muchos insurrectos, Bitzer se convierte en una baja más de las epidemias que azotaban la manigua cubana: la malaria, la fiebre amarilla y la disentería.

### UN INGLÉS INTRANQUILO

Si bien resulta difícil determinar si Smith era tan buen narrador como documentalista (sus memorias están escritas en colaboración), no hay duda de que al menos supo contar bien lo que había visto. *Two Reels and a Crank* no sólo es una crónica formidable de los inicios del cine norteamericano, también contiene un excelente capítulo de las aventuras de dos pioneros del cine en Cuba y una amena descripción de la toma del fuerte español en la loma San Juan, cuya atmósfera del caos y la ironía propios de todo combate recuerda a Stendhal.

Los fundadores de la Vitagraph están decididos a no quedarse fuera de lo que ocurre en la Isla, especialmente de que sus competidores acaparen todas las imágenes. Blackton y Smith viajan primero a Hoboken, donde las tropas del regimiento 71 de la Guardia Nacional están concentrándose para partir hacia Tampa, el punto de reunión de las fuerzas que van a participar en la invasión a Cuba. Cuando llegan encuentran a los soldados caminando en desorden y de mala gana hacia los trenes. «No podemos filmar a nuestros muchachos dirigiéndose de esa forma desordenada. Usted no querrá que el público de Nueva York vea este tipo de cosas en la pantalla», le dice Smith a un oficial, quien rápidamente agrupa a unos cien soldados en filas de ocho y los hace marchar frente a la cámara<sup>23</sup>. Esa misma noche la película se exhibe en una sala de Nueva York. Los espectadores lanzan vivas —convencidos y confiados del poderío militar norteamericano— mientras sombreros y abrigos vuelan por los aires ante tal demostración de marcialidad.

Ya en Tampa se convierten en los fotógrafos no oficiales del regimiento 71. Pero en la confusión del embarque parten hacia Cuba en el buque destinado a los Rough Riders al mando de Theodore Roosevelt. Aunque los Rough Riders son tropas de caballería, a bordo de la embarcación sólo viajan los dos caballos escogidos por Roosevelt para su uso personal en la aventura. Luego del desembarco los militares se percatan de que deben conquistar al fuerte San Juan para poder bombardear a la flota española —anclada en la bahía de Santiago de Cuba— y a la ciudad. El problema es que las laderas de la loma en cuya cima está el fuerte carecen de vegetación, con sólo unos pocos arbustos. Smith narra que recuerda «dos cualidades» de los francotiradores españoles: su buena puntería y la costumbre malsana de dejar pasar a los enemigos para disparar después. Roosevelt también se percata pronto de ambas «cualidades», pues luego de pasearse brevemente entre su tropa y arengar a los soldados desde la montura del caballo que le quedaba —el otro había muerto ahogado en medio del oleaje a la hora de desembarcar— decide bajarse del corcel por ofrecer un blanco demasiado fácil.

Después de filmar varias escenas en el campamento de Roosevelt, y de comprobar que junto a éste no hay mucha acción en esos momentos, Smith y Blackton deciden ir al lugar donde están acampadas las tropas del jefe de la expedición. El general Shafter, un hombre gigantesco y barrigudo de unas 300 libras de peso que a los sesenta y tres años conduce a sus tropas con una carencia absoluta de imaginación, se beneficia ahora de que faltan varios años para el surgimiento del cine sonoro: su voz singularmente atiplada —que debió provocar bromas constantes entre sus alumnos cuando era maestro escolar en Michigan, antes de alcanzar los grados de coronel en la guerra civil norteamericana— no llega a la pantalla.

Aunque Bitzer y Paley habían filmado al militar a caballo, Smith narra una versión menos altiva —y más imperial— del transporte del guerrero: el general avanza por el campo de combate sentado en una enorme silla a la que han amarrado dos largas vigas, cargada por ocho corpulentos soldados. La imagen, sin embargo, no es captada para la posteridad. Por la tarde, al colocar la cámara a unas veinte yardas de donde se encuentra Shafter, los camarógrafos reciben una orden apremiante: «¡Deténgase! ¡Deténgase! El general... Si filman aquí va a ordenar que les caigan a bayonetazos», les dice un oficial en uno de los primeros casos de censura militar que registra la historia del cine<sup>24</sup>.

Al día siguiente, los camarógrafos acompañan a los Rough Riders en el asalto al fuerte San Juan. «No fue hasta después que regresamos a Nueva York, que Blackton y yo supimos que habíamos participado en la célebre ‘carga’ del San Juan», señala Smith, quien añade que «muchos historiadores le han otorgado una óptica hollywoodense a los hechos»<sup>25</sup>. Agrega que tanto en las descripciones como en los cuadros sobre la escaramuza aparece Roosevelt cabalgando al frente de la caballería de los Rough Riders —y gritando: «¡Adelante, a la carga!»—, cuando en realidad tanto éste como sus hombres avanzaron a pie, esquivando las balas de los francotiradores españoles.

Junto a estos soldados van Smith y Blackton, que con frecuencia se detienen para tomar vistas, al tiempo que le piden a los Rough Riders que se incorporen para poder filmarlos mejor. Durante todo el tiempo sienten zumbir cerca de sus orejas lo que ellos creen son zánganos impertinentes, propios del trópico. Descubren la verdad cuando dos balas de los mausers españoles arrancan sendos pedazos de madera de la cámara, aunque el mecanismo queda intacto. En ese momento él y Blackton llegan a la conclusión de que lo mejor es que «la Vitagraph se retire» del campo de batalla<sup>26</sup>. Además del instinto de conservación, otras dos razones pesan en la decisión de los cineastas: tienen suficiente material filmado y casi han agotado la película virgen.

Esa misma tarde abordan un transporte hacia Tampa. Una o dos horas más tarde el sonido distante de un cañoneo llega a sus oídos. Piensan que ha comenzado el bombardeo a Santiago de Cuba. Al llegar a Tampa conocen de la destrucción de la escuadra del almirante Cervera. Luego, a su arribo al puerto de Nueva York, los periodistas los rodean y les preguntan si traen escenas de la batalla naval. «Por supuesto, por supuesto», contestan<sup>27</sup>. Con el engaño nace una de las escenas navales más famosa de la historia del cine.

#### LA GRAN MENTIRA

Al entrar en su oficina, Smith y Blackton se dan cuenta del lío en que se han metido. Comienzan a recibir llamadas solicitando las tomas del combate naval. También se enteran de que por toda la ciudad ha corrido la voz de que «la Vitagraph ha tomado escenas de la batalla de la bahía de Santiago»<sup>28</sup>. Para tranquilizar a los solicitantes, les responden que están revelando las cintas. Es a Blackton —el mismo que sobre un techo neoyorquino arrancó una bandera española de 18 pulgadas en *Tearing Down the Spanish Flag*— a quien se le ocurre falsificar la batalla. Ya para entonces los periódicos vespertinos están en la calle con fotografías de las embarcaciones de ambos países. Sin detenerse a pensarlo dos veces, recortan las imágenes, las clavan en pedazos de madera y las colocan sobre una bandeja con agua. Sobre cada trozo de madera ponen tres granos de pólvora. De telón de fondo un tablero pintado de azul en que se destacan algunas nubes blancas. Sujetan cada «nave» con un hilo delgado para que puedan pasar frente a la cámara en el momento adecuado y en el orden preciso. Hace falta humo para la escena. Blackton llama a su esposa. Ella no fuma pero está de acuerdo en prender un cigarrillo y echar humo. Hace falta más. «Más humo», gritan los realizadores en una frase que nos recuerda a Goethe. Viene en ayuda un joven oficinista que prende un habano. Se salva así la participación cubana en el combate naval. Un diminuto pedazo de algodón —sujeto a un alambre fino para que no lo pueda captar la lente— sirve para inflamar la pólvora. Lo demás es historia<sup>29</sup>.

La cinta dura dos minutos. La imperfección de la película y de las lentes de la época contribuyen a ocultar el truco. Varios teatros importantes —entre ellos el Pastor y los dos de la Proctor— exhiben *The Battle of Santiago* a sala llena durante varias semanas.

Blackton y Smith son los mejores documentalistas de la Guerra Hispano-Americana, con *Fighting With Our Boys in Cuba*, de treinta minutos de duración, que conserva su impacto como documento histórico aún en nuestros días. Pero son sus dos breves cortos —*Tearing Down the Spanish Flag* y *The Battle of Santiago*— los que ejemplifican mejor las posibilidades del cine como medio de entretenimiento y de engaño<sup>30</sup>.

No fueron los únicos. En Chicago, Edward H. Amet —inventor de un aparato de proyecciones que disfrutó de cierto auge comercial antes de la aparición del equipo de Edison— tuvo la misma idea. En una bañadera y con botes de juguete, Amet produjo otro célebre «noticiero» de la Batalla de Santiago de Cuba<sup>31</sup>. Salvó con gran naturalidad el escollo que representaba que el combate se hubiera realizado entrada la noche alegando con mucha seriedad que se había servido de una película «supersensible a la luz lunar», así como de un teleobjetivo capaz de impresionar imágenes a 10 kilómetros de distancia. Incluso se dice que el Gobierno español llegó a adquirir una copia de tan «importante documento» gráfico, con el fin de conservarlo en sus archivos<sup>32</sup>.

En su primera guerra, o en sus muchas guerras dentro de esta guerra, el cine demostró que tenía capacidad de sobra para embaucar, y se ganó el respeto de artistas, militares y políticos.

**1** Robinson, David; *The History of World Cinema*; Stein and Day/Publishers, Nueva York, 1981, p. 25.

**2** Rabinovitz, Lauren; *For the Love of Pleasure: Women, Movies and Culture in Turn-of-the-Century Chicago*; Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey y Londres, 1998, p. 107.

**3** *Ibid.*, p. 107.

**4** El director francés Georges Méliès realiza *Quais de La Havane et explosion du curaissé Le Maine*, que no es un documental sino una versión falsificada del hecho. Un año antes Méliès ya ha reconstruido episodios de la guerra greco-turca. George Sadoul. *Historia del Cine Mundial, desde los orígenes hasta nuestros días*. Siglo XXI Editores, México, España, Argentina, Colombia, 1983, p. 28.

**5** Musser, Charles; *Before the Nickelodeon*. University of California Press, Ltd., California, 1991, pp. 126-133.

**6** Citado por Rabinovitz en *For the Love of Pleasure: Women, Movies and Culture in Turn-of-the-Century Chicago*, p.108.

**7** Stuart Blackton, James; en una conferencia ofrecida en la University of Southern, California, el 20 de febrero de 1929. Reproducido en Richard Koszarki; *Hollywood Directors, 1914-1940*; Oxford University Press, Nueva York, 1976. p. 37.

**8** La fama de la efectividad de *Tearing Down the Spanish Flag* persistió tras el fin de la contienda. *The Battle Cry of Peace/A Call to Arms Against War*, de 1915, trata sobre un hipotético ataque a la ciudad de Nueva York por un invasor extranjero. Ephraim Katz; *The Film Encyclopedia*; Perigee Books/The Putnam Publishing Group, Nueva York, 1982, p. 125.

**9** Más tarde la Biograph y Edison unen sus fuerzas contra los productores independientes. Estos últimos terminan por abandonar Nueva York y se trasladan a la costa oeste, donde fundan Hollywood. *Ibid.*, p. 120.

**10** *Ibid.*, p. 1197.

**11** G. W. Bitzer, *Billy Bitzer, His Story*. Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1973, p. 34.

**12** Musser, Charles; *History of the American Cinema. Volume 1. The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*; Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1990, p. 247.

**13** Uno de los encargados de la instalación de los nuevos equipos es el electricista Edwin S. Porter. Años más tarde, en 1903, Porter realiza una de las películas más importantes de la historia del cine, *The Great Train Robbery*.

**14** Una de las embarcaciones destinadas por Hearst a sus corresponsales que cubren el conflicto.

**15** Aunque Decker prefiere no correr, y se monta en la parte trasera de un carruaje, por lo que llega último, el *Journal* describe la escena como una competencia en la que su corresponsal supera con habilidad y astucia a sus rivales.

**16** Musser, *Before the Nickelodeon*, p. 131.

**17** Musser, *History of the American Cinema. Volumen 1*, p. 252.

**18** Remington es uno de los protagonistas de un famoso intercambio de notas. Antes de la explosión del Maine, mientras pasa los días en La Habana como enviado del *Journal* y bebe en paz y armonía en el Hotel Inglaterra, cablegrafía a su editor: «Todo está tranquilo... No habrá guerra. Deseo volver». La respuesta de Hearst es: «Por

## ☾ La guerra que salvó al cine ☽

favor, quédese. Usted proporcione los dibujos y yo proporcionaré la guerra». El dibujante tiene un salario que es una verdadera fortuna (3.000 dólares al mes) y no le resulta difícil acatar el pedido.

**19** G. W. Bitzer, *Billy Bitzer, His Story*, p.37. En su autobiografía, Bitzer demuestra desconocer la geografía cubana. El camarógrafo confunde la ciudad de Santiago de Cuba con la capital.

**20** Creelman, *On the Great Highway*. Citado en Hugh Thomas, *Cuba, La Lucha por la Libertad 1762-1970*. Tomo I. Barcelona-México D. F.: Ediciones Grijalbo, S. A., 1973, p. 511. Entre las ideas bélicas singulares de Hearst, se encuentra también el anuncio —aparecido en el *Journal*— de la creación de un «regimiento de gigantes» para cuando se inicien los combates, formado por campeones y excampeones de boxeo, lanzamiento de martillo y futbolistas.

**21** Thomas, Hugh; *Cuba, La Lucha por la Libertad 1762-1970*. Tomo I. p. 513.

**22** Bitzer, *Billy Bitzer, His Story*, p.39.

**23** Albert E. Smith, con la colaboración de Phil A. Koury, *Two Reels and a Crank*. Nueva York: Doubleday & Company, Inc., 1952, p. 55. Aunque hay ironía en Bitzer, en

general su visión de los acontecimientos es simplista frente a la agudeza de Smith.

**24** *Ibíd.*, p. 61.

**25** *Ibíd.*, p. 63.

**26** *Ibíd.*, p. 64.

**27** *Ibíd.*, p. 65.

**28** *Ibíd.*, p. 66.

**29** *Ibíd.*, p. 67. Blackton y Smith también realizan *Battle of Manila Bay*, una simulación con miniaturas del combate naval en las Filipinas: Charles Musser. *The American Vitagraph, 1897-1901: Survival and Success in a Competitive Industry*, en John L. Fell (editor). *Film Before Griffith*. California: University of California Press, Ltd., 1983, p. 33.

**30** Cuando posteriormente Smith viaja a Sudáfrica para filmar la guerra de los bóers.

**31** Katz; *Film Encyclopedia*. p. 27. Amet no se limita al tema de la batalla naval en Santiago de Cuba, también realiza diversas «reconstrucciones» de otros episodios reales y supuestos de la guerra en Cuba: *Firing Broadside at Cabana, Dynamite Cruiser Vesuvius y Bombardment of Matanzas*.

**32** Gubern, Román; *Historia del cine*; Editorial Lumen. S. A., Barcelona, 1998, p. 31.



Fuga.  
Instalación, dimensiones variables, 2002.