



LA FÁBRICA DE ESPECTROS

[entrega uno]

Juan Vico



textos tomados de
La fábrica de espectros
Juan Vico,
Wunderkammer, 2022.

Portada: grabado de una
fantasmagoría, espectá-
culo creado por Étien-
ne-Gaspard Robert, cono-
cido como Robertson.



LA FÁBRICA DE ESPECTROS

[entrega uno]

Juan Vico

*A mis padres y
a Susana*

“Apenas colocas la lamparilla, se forman sobre la pared imágenes de todo tipo. Y aunque no sean más que eso, fantasmas pasajeros, constituyen nuestra felicidad si los contemplamos como niños y nos extasiamos ante su maravillosa aparición”.

Goethe, *Werther*.

1. LA FÁBRICA

La primera película de la historia del cine no fue la primera película de la historia del cine.

Existen diferentes versiones de *Salida de los trabajadores de la fábrica Lumière en Lyon*, que los célebres hermanos rodaron con pequeñas variaciones en el encuadre y los elementos en juego. Se suele decir que mientras preparaban el nacimiento de un nuevo medio de expresión los Lumière inventaban también el *remake*, aunque quizás lo único que estaban instaurando era la repetición de toma, el método de trabajo de los futuros procesos de rodaje. La versión más antigua se filmó en marzo de 1895 y fue exhibida pocos días después en el marco de unas conferencias industriales. Curiosamente, no se considera nunca esta proyección, similar a otras demostraciones científicas llevadas a cabo por diversos pioneros de la imagen en movimiento,

como el acto inaugural del nuevo medio, pues el privilegio se reserva para la que se desarrolló el 28 de diciembre del mismo año en el parisino Salon indien du Grand Café, frente a un público no especializado. Entre ambos pases, Auguste y Louis Lumière rodaron de nuevo la escena con miras a la puesta de largo de su invento, a la que precedieron todavía unos cuantos ensayos más en forma de sesiones privadas y siempre gratuitas; el cine no nace oficialmente hasta que no hay espectadores dispuestos a gastar dinero en una entrada.

Aunque en la filmación de marzo los obreros de la fábrica fuesen ajenos a su papel, en el resto, llevadas a cabo entre mayo y julio, serían avisados e incitados a seguir una serie de instrucciones. Pérdida prematura de la inocencia, por tanto: los primeros protagonistas del primer reportaje cinematográfico son en realidad actores, siquiera de sí mismos. Con su constatación de que no bastaba con colocar la cámara frente a un hecho banal para reproducirlo de la forma más convincente (esto es, la más convencionalmente mimética), Louis y Auguste estaban superponiendo la aparición del

cine documental y la del cine de ficción. ¿Qué ocurrió para que se creyera necesario volver a rodar la misma escena, en cualquier caso? Deberíamos achacarlo ante todo al perfeccionismo de sus responsables y a un sentido expresivo naciente que de inmediato consigue que nos preguntemos si las obras de los primeros cineastas son tan elementales como suele pensarse.

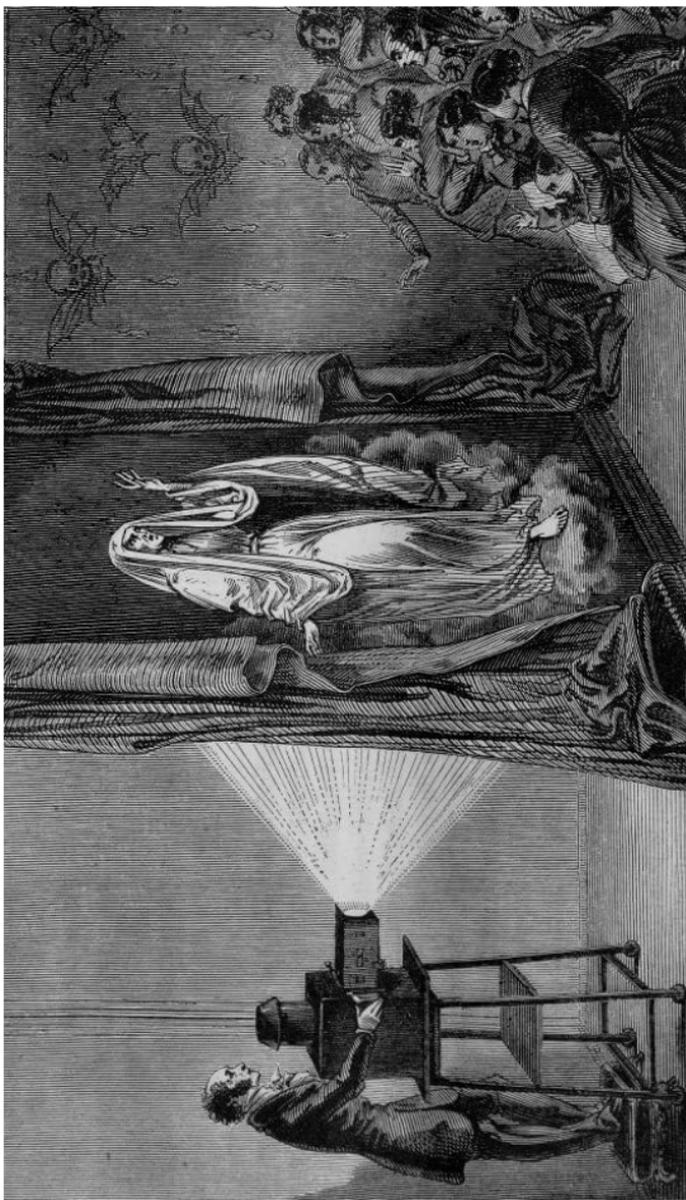
La cuestión se complica cuando nos enteramos de que solo se conserva una de las versiones realizadas en 1895, la correspondiente al mes de mayo, y que es, según parece, la que finalmente se estrenó. Se abre entonces la posibilidad de reflexionar sobre el sentido profundo de que la primera película de la historia del cine sea la reelaboración de un material desaparecido para siempre; no perderemos de vista en las siguientes páginas esta sugerente marca natal. Digamos, por el momento, que las demás versiones de *Salida de la fábrica*, filmadas entre 1896 y 1897, solo fueron producidas una vez constatado el éxito de la película en el Grand Café, donde abrió una sesión compuesta por un total de diez títulos. Las sucesivas reelaboraciones serían, ahora sí, *remakes*, versiones

de una misma escena destinadas a su distribución masiva, y obedecerían por tanto a un imperativo comercial, inseparable del cine desde sus primeros latidos. La lógica artística es también aplastante: ya que el deterioro de la cinta y la demanda obligan a volver a rodar la película, ¿por qué no intentar hacerla más perfecta cada vez? Lo que se pierde en espontaneidad se gana en precisión formal y en capacidad de comunicación. Lo sepan o no, los hermanos Lumière están anunciando a sus espectadores que la realidad jamás volverá a ser lo que había sido.

Toda expresión artística se nutre de tradiciones cercanas o ajenas, y prioriza un número relativamente limitado de técnicas, temas y puntos de vista. En el caso del cine, esta fagocitación fue al principio tumultuosa y voraz: lenguaje de lenguajes, su sentimiento de inferioridad artística lo empujaría enseguida a copiar tópicos de la pintura, a jibarizar novelas o a adaptar obras de teatro a pesar de la ausencia de sonido; tampoco hay que olvidar que su materia prima, la fotografía, llevaba unas cuantas décadas tratando de liberarse del lastre de lo pictórico y ganándose su propio estatuto expre-

sivo. Los altos costes que pronto irán aparejados a cualquier producción le darán al nuevo medio, asimismo, una dimensión industrial inédita en el campo creativo, por lo que nada mejor para inaugurar ese proceso que la estampa de un grupo de trabajadores acabando su jornada, o fingiendo que la acaban, en una factoría de productos fotográficos.

“Fábricas de sueños”, llamaría Hollywood a su engranaje industrial años después, apropiándose del título de un libro del soviético Ilya Ehrenburg (1931) y desactivando, de paso, su intención crítica. Pero si la expresión hace fortuna será precisamente por su capacidad de yuxtaponer los dos extremos entre los que se mueve el cine, el fabril y el febril, por mucho que la balanza se incline casi siempre del lado del primero. Por suerte, el aliento poético puede brotar en cualquier lugar, y lo hace a menudo en las cintas documentales filmadas por los Lumière y sus colaboradores, mucho más creativas de lo que la historiografía clásica se ha empeñado en explicarnos, al obstinarse en oponerlas una y otra vez a las producciones de Georges Méliès.



2. LA DIMENSIÓN FANTASMAGÓRICA DEL CINE

Un individuo duerme agitadamente cuando, de pronto, una dama se materializa a los pies de su lecho. En apenas medio minuto veremos a la mujer transfigurarse en un *minstrel*,¹ en un pierrot y en una luna llena dentada, antes de que vuelva a comparecer junto a sus reencarnaciones en un baile caótico que despertará por fin al bigotudo soñador. La libre asociación característica de los sueños contada con el estilo mágico y cómico de Georges Méliès, por supuesto, pero también una prefiguración del montaje cinematográfico, si bien aquí no hay todavía cambios de plano, solo los cortes de toma necesarios para dar el cambiazo frente a la cámara y fabricar el sencillo truco en torno al que orbita esta escena y gran parte de la filmografía de su autor.

Es probable que la lógica asociativa de la que nacerá el concepto de montaje fuese regada con aguas oníricas,

aunque Méliès jamás alcanzase a ese estadio, anclado hasta su declive en los films de cuadros autónomos. *Una pesadilla* (1896) se hace eco, sea como sea, de la dimensión fantasmagórica del cine, de esa hermandad con la noche, lo sombrío y lo tenebroso que tan tempranamente describió el novelista Maksim Gorki en su crónica de la presentación rusa del invento de los Lumière, llevada a cabo el mismo año en que Méliès rodaba su película:

La visión es espantosa, porque lo que se mueve son sombras, nada más que sombras. Encantamientos y fantasmas, los espíritus infernales que han sumido ciudades enteras en el sueño eterno acuden a la mente y es como si ante ti se materializase el arte mágico de Merlín [...] Esta vida, gris y muda, acaba por trastornarte y deprimirte [...]. Te olvidas de dónde estás. Extrañas imaginaciones invaden la mente y la conciencia comienza a debilitarse y obnubilarse.²

Comparemos ahora este fragmento periodístico con algunas de las frases iniciales de *Aurelia* (1855), título mayor del romanticismo francés, donde se intenta definir el sueño como una “segunda vida”:

Un nebuloso embotamiento se apodera de nuestra mente, resultando imposible determinar el instante preciso en el que el yo, bajo una forma distinta, continúa la obra de la existencia. Se trata de un impreciso subterráneo que se va iluminando muy poco a poco, y en el que comienzan a destacarse de las sombras y de la noche las pálidas figuras gravemente inmóviles que pueblan la región de los limbos. A continuación el cuadro cobra forma, y una nueva claridad ilumina y pone en danza tan extravagantes apariciones. El mundo de los espíritus se abre entonces para nosotros.³

Ambos textos aluden a lo que podríamos denominar la “esfera espectral”, y en ambos se destaca la disolución de la conciencia. Pero todo lo que en la narración de Nerval va a ser sometimiento a la visión interior, una entrega apasionada y dramática al torbellino de la subjetividad, en Gorki constituye una simple queja: ese nuevo aparato que se propone imitar a la naturaleza, parece decirnos, no ofrece más que limitaciones, es un reflejo insuficiente, un puñado de vulgares sombras, un remedo enfermizo de la realidad. La de Gorki es una reclama-

ción materialista, a pesar de su estilo evocador; la carta de un cliente prematuramente decepcionado.

La escenificación de los sueños en su dimensión más amenazadora, aun cuando en Méliès esté contaminada de humor, así como la disposición del decorado de su película, nos hace pensar precisamente en dos obras clave de la imaginaria prerromántica: *El sueño de la razón* de Goya y *La pesadilla* de Füssli. En ambas, el cuerpo indefenso del durmiente, que ocupa la parte inferior del cuadro, es rondado por seres arcanos e inquietantes (murciélagos, búhos, un caballo de mirada desquiciada, un incubo), desplegados en la parte superior. Méliès, consciente de que el cine demanda movimiento interno, otorga un papel más activo a su protagonista, quien se sueña a sí mismo enfrentándose a los fantasmas en su propia cama. Una vez despierto, seguirá buscando su rastro entre las sábanas revueltas, bajo el colchón.

Los antecedentes directos del cine, custodios de este acervo visual que el romanticismo había puesto en primer plano, recurrieron de continuo a atmósferas asociadas con la noche, la som-



bra y el espectro, fuentes de sugestión intemporal para todo tipo de público. “Hablando en términos antropológicos o psíquicos”, escribe Didi-Huberman, “la sombra es un fantasma, un miedo visual que emana de los cuerpos, los pone en peligro o nos pone en peligro a quienes los miramos. Los niños tienen miedo de la sombra y por eso juegan con ella. Los adultos hacen lo que pueden para lidiar con la sombra del miedo y, por consiguiente, también intentan jugar con ella”.⁴ Una relación entre lúdica y temerosa con el doble sombrío que había sustentado espectáculos pre-cinematográficos como las sombras chinescas, la linterna mágica o las fantasmagorías de Robertson, relacionadas a su vez con un amplio número de manifestaciones literarias y artísticas.

El cine nace al mismo tiempo que la psicología moderna, e igual que ella contribuye a ampliar el concepto de realidad abriéndolo a nuevas posibilidades que, a menudo, no serán sino la reformulación de antiguas inquietudes aplastadas por los excesos racionalistas de los dos siglos anteriores, los de la Ilustración y el científicismo. Desde su puesta en marcha, la fábrica de sueños produce

pesadillas que entroncan con lo más profundo de nuestra humanidad. Sentados frente al fuego de la pantalla, cobijados en el útero colectivo de la sala a oscuras, los ciudadanos del XX asistirán con devoción a la representación de sus temores ancestrales, siquiera sea para reírse de ellos.

Según Derrida, la “soledad frente al fantasma es un reto mayor de la experiencia cinematográfica. Esta experiencia fue anticipada, soñada, esperada por las demás artes, literatura, pintura, teatro, poesía, filosofía, mucho antes de la invención técnica del cine. Digamos que el cine necesitaba ser inventado para colmar cierto deseo de relación con los fantasmas. El sueño precedió a la invención”.⁵ Los primeros espectadores detectan la realidad del cine, pero también su reverso, como en la imagen de un fantasma, que es y no es la persona que una vez existió. En ese sentido, nos hemos vuelto un tanto ingenuos al ansiar confundir el mundo con su correlato registrado. Aunque este registro sea ya casi inseparable del mundo, por el flujo constante de información que lo atraviesa, la imagen cinematográfica puede reivindicarse todavía como

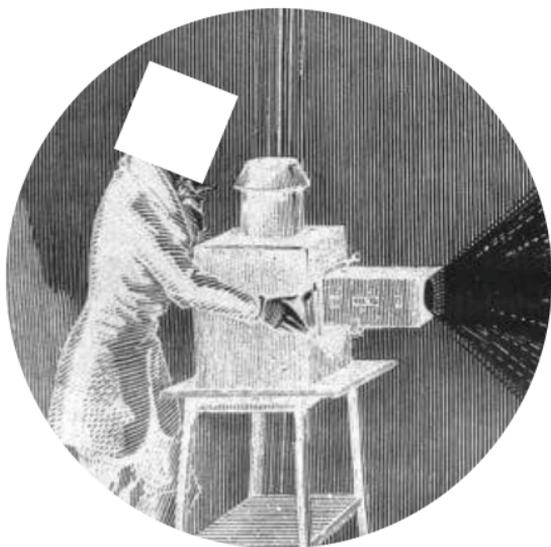
espacio fronterizo privilegiado, una grieta, más que una ventana, cesura fértil a través de la que vislumbrar el misterio fundacional de la imagen en movimiento, su carácter fantasmagórico, soslayado en muchas de las manifestaciones audiovisuales que nos asedian hoy. Ni mentira analgésica ni retrato fidedigno de un supuesto mundo exterior (la eterna fantasía racionalista), el cine que nos interesa y del que vamos a hablar en este ensayo se acerca más a un *sueño lúcido*: aquel lo suficientemente autoconsciente como para no desactivar nuestro espíritu crítico, pero también lo bastante evocador como para seguir fascinándonos al trascender el estribillo de la realidad y su puro reflejo.

NOTAS

1. Los *minstrels* eran actores y músicos blancos paródicamente maquillados como personas negras que actuaban en unos espectáculos itinerantes homónimos, muy difundidos en los EE.UU. durante el siglo XIX. Es llamativo que uno de los personajes que pueblan la pesadilla del protagonista sea un arquetipo racista que remite a las artes escénicas menos sofisticadas, al que sucede un personaje del teatro clásico, Pierrot, también popular, pero legitimado por la tradición. Esta tensión entre lo antiguo y lo nuevo, entre lo pintoresco y lo artístico, resuena en la historia del cine desde muy pronto, antes incluso de que comience a afianzarse como un nuevo medio de expresión.
2. Maksim Gorki, “El reino de las sombras”, en H. M. Geduld (ed.), *Los escritores frente al cine*, trad. I. Villena, Madrid: Fundamentos, 1981, pp. 19-20.
3. Gérard de Nerval, *Aurelia o El sueño y la vida*, trad. J. Alique, Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 2001, p. 19.
4. Georges Didi-Huberman, “El gesto fantasma”, en *Acto: Revista de Pensamiento Contemporáneo*, n° 4, 2008, trad. C. Dubois y P. Vázquez, p. 281.
5. Jacques Derrida, *Artes de lo visible (1979-2004)*, trad. J. Masó y J. Bassas Vila, Castellón de la Plana: El Lago, 2013, p. 337.

este fanzín se
imprimió en
un taller sin
nombre, en el
año 2023

se usaron las
familias de
fuente Sono,
Futura y Lora





**ESTA ENTREGA
CONTIENE LOS
CAPÍTULOS:
1. LA FÁBRICA.
2. LA DIMENSIÓN
FANTASMAGÓRICA
DEL CINE.**