

EL REINO DE LAS SOMBRAS. LOS ESCRITORES Y LA VISIÓN FANTÁSTICA DEL CINE (1900-1940)

THE KINGDOM OF SHADOWS. WRITERS AND THEIR FANTASTIC VISION OF CINEMA (1900-1940)

 **ÁLVARO LEMA MOSCA**

Doctor en Estudios de arte y cultura
Universidad Carlos III de Madrid /
Universidad Internacional de La Rioja, España.
alema@hum.uc3m.es

Resumen. Desde la aparición del cine a finales del siglo XIX, los escritores de la época establecieron una relación particular con el nuevo arte. Fluctuando entre el rechazo y la admiración, muchos de ellos desarrollaron sendas reflexiones sobre su naturaleza “mágica” o “fantástica”, sobre su cercanía con el teatro y la literatura, y sobre los cambios que supondría, décadas después, la inclusión del sonido. Con las primeras vanguardias, las preocupaciones sobre la naturaleza fílmica alcanzaron nuevos derroteros en los textos de diversos escritores, integrando el fenómeno a la propia escritura y alcanzando así un nuevo estadio artístico capaz de reflejar la Modernidad. Las visiones sobre la esencia del nuevo invento y sus vínculos con la literatura fueron alternándose con las concepciones románticas del cine como una prolongación *fantasmática* de la realidad. En este artículo se analizarán algunas de esas consideraciones para evidenciar las distintas posturas que los literatos de la época tuvieron frente al cine.

Palabras clave: cine, escritores, fantástico, historia del cine, vanguardias literarias

Abstract. Since the appearance of cinema at the end of the 19th century, writers of that time established a particular relationship with the new art. Fluctuating between rejection and admiration, many of them developed reflections on its “magical” or “fantastic” nature, on its closeness to theater and literature, and on the changes sound would entail, decades later. With the first avant-garde movements, concerns about film nature reached new directions in the texts of various authors, integrating the phenomenon into writing itself and thus reaching a new artistic stage capable of reflecting Modernity. The visions on the essence of the new invention and its links with literature alternated with the romantic conceptions of cinema as a *fantasmatic* extension of reality. In this article some of these considerations will be analysed, in order to show the different positions that those writers had about cinema.

Keywords: cinema, writers, fantasy, cinema history, literary avant-gardes

Recibido: 24/06/2025. Aceptado: 10/10/2025.

Unos meses después de haberse estrenado públicamente el cinematógrafo, el escritor Máximo Gorki (2008) asistió a una función en el café Aumont de París y escribió sus impresiones sobre el nuevo invento:

La noche pasada estuve en el Reino de las sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas —la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire— están imbuidas allí de un gris monótono. Rayos grises del sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso. (p. 97)

Las declaraciones dejan entrever una prejuiciosa valoración sobre el cambio tecnológico, no en relación a su avance técnico, sino en comparación al mimetismo fenoménico del mundo. Esas imágenes de color gris aparecen ante los ojos de Gorki como la copia muerta del mundo real, como el reflejo de un mundo otro que subyace escondido y se revela, de pronto, a la humanidad. El extrañamiento que sacude al escritor ruso es una de las dos respuestas habituales en la época. Al visionar esas imágenes en movimiento que emulan misteriosa y acertadamente el movimiento del mundo real, muchos espectadores tienen la sensación de estar frente a algo fantástico y misterioso, un truco de magia más avanzado que los dispositivos conocidos hasta ese momento (las fantasmagorías, la linterna mágica, los dioramas o el kinestocopio). La otra respuesta es la aceptación rotunda, la celebración de que por fin la tecnología ha avanzado lo suficiente para perpetuar en una imagen el instante de una vida y así vencer a la muerte.

No es de extrañar entonces que el cine de los primeros tiempos haya sido visto como una prolongación de aquellos dispositivos técnicos que avanzaban sobre la experiencia humana y conectaban a los espectadores con el más allá, con un posible reino de las sombras que, un poco al estilo platónico, admitía la posibilidad de otro mundo en cuyos muros se proyectaban las imágenes reales. La naturaleza de la imagen fílmica fue uno de los temas más debatidos durante los primeros años del cine, tanto por intelectuales como por realizadores. Esa asombrosa cercanía con la percepción visual humana, nunca antes alcanzada por ningún otro dispositivo, generó acaloradas polémicas en torno a la esencia ontológica de las imágenes y su capacidad para persistir en el tiempo. En consecuencia, el cine apareció como un objeto extraño, diferente a los anteriores, aunque no del todo sorpresivo para aquellos acostumbrados a participar en la cultura visual de la época. Durante las tres primeras décadas que siguen a la proyección inaugural de los hermanos Lumière en 1895, se discutió profusamente sobre la capacidad de atracción o rechazo, sobre su encanto antinatural y sobre la fascinación ejercida en multitud de espectadores alrededor del mundo.

En este artículo se trazarán algunas de esas reflexiones a modo de ejemplo, para evidenciar las distintas posturas que los escritores de la época tuvieron frente al nuevo invento. Rápidamente, muchos intelectuales de distintas partes se acoplaron al tono celebratorio que reinaba en torno al cinematógrafo y empezaron a teorizar sobre sus cualidades esenciales. Muchos de ellos concibieron el cine no ya como un dispositivo de magia, sino como un objeto fantástico capaz de entrelazar dos planos distintos. Algunos utilizaron esta y otras temáticas para componer sus textos literarios, mientras que otros lo tomaron como punto de partida para reflexiones ensayísticas publicadas en prensa. Aquí veremos algunos ejemplos como forma de enseñar sucintamente las consecuencias que el cine tuvo en los intelectuales del momento.

El primer cine y el realismo de las imágenes

Los inicios del cine coinciden con la expansión del imperialismo y el capitalismo postindustrial, fenómenos que permitieron su difusión internacional a gran velocidad y el posterior surgimiento de industrias en varios puntos del planeta. Seis meses después de su estreno en París, el cinematógrafo ya se exhibía en varios países de Europa, América y Asia. Además, fue contemporáneo de las transformaciones tecnológicas en todos los órdenes de la sociedad, impulsadas por la Revolución Industrial y las ideas del positivismo científico. El acelerado desarrollo de los medios de transporte y la estandarización del tiempo, que dividió al mundo en veinticuatro franjas horarias en 1884, impuso cambios en la vida cotidiana de las personas, alterando la percepción del espacio y el tiempo. De pronto, los ciudadanos de todo el mundo debieron acostumbrarse a un horario para trabajar y otro para disfrutar del ocio, los edificios destacados de las ciudades agregaron enormes relojes a sus fachadas, los campanarios de las iglesias empezaron a marcar la hora de misa y los relojes de bolsillo comenzaron a comercializarse masivamente. El ferrocarril, los automóviles y las bicicletas alteraron el tiempo de desplazamiento de un lugar a otro, mientras el telégrafo y los periódicos permitieron conocer lo que estaba sucediendo en la otra punta del globo (Kern 2003). El cine se sumó a todas esas transformaciones tecnológicas y mediáticas y logró hacerse un lugar destacado entre todos los aparatos que venían a sacudir la rutina de hombres y mujeres a finales de siglo. Las “migraciones artísticas” emprendidas por realizadores e intelectuales que se movían entre países, saltando de un continente a otro, colaboraron en la transformación de la cultura visual de la época y otorgaron un nuevo estatus a la imagen fílmica (Lema Mosca, 2022).

Los operadores de Lumière filmaban en cada rincón del planeta al que llegaban y enseñaban a los locales sus propios lugares. De esa forma, se adherían a la tendencia universal de plasmar los avances materiales y estéticos de la

Modernidad a través del nuevo medio de comunicación. En ese contexto, el cine apareció a medio camino entre la figuración de la imagen y la representación del espectáculo, en un momento de tensión entre el imaginario tardorromántico y el cientificismo positivista, haciendo de lo cinematográfico un medio de expresión útil para comprender tanto el mundo fenoménico como la psiquis del individuo. Durante casi todo el siglo XIX, la reproducción de imágenes y la proliferación de nuevas técnicas en la representación escénica transformaron la percepción del individuo con respecto a la visibilidad de las artes, priorizando una mirada exploratoria y poniendo en crisis la visión objetiva del mundo exterior. Todos estos dispositivos permitían la transformación del espacio escénico mediante artilugios manuales o mecánicos, haciendo posible la visualización de la realidad como un constructo imaginario. Anteponían la *presentación* a la *representación* a partir de variados espectáculos de feria, circo o actos musicales, mediante prestidigitadores, magos y explicadores pero, sobre todo, mediante la fascinación hacia lo desconocido, lo espectral y lo maravilloso, colaborando con una extensa tradición artística que unía lo ficticio y lo real. De esa manera, el cine apareció como un medio capaz de reproducir al mismo tiempo la imagen fenoménica de la realidad y la imagen mental de un universo imaginario.

Si a Máximo Gorki le espantó la artificialidad de aquel mundo gris que se veía en la pantalla, sin color ni sonido, a otros intelectuales les impresionó positivamente el realismo de esas imágenes. El positivismo, que pregona el adelanto científico y el avance tecnológico como verdaderos hitos del progreso social, había impuesto una tendencia prioritaria hacia la observación minuciosa, la investigación sistemática y el predominio de las ciencias descriptivas. El carácter puramente *mostrativo* de la imagen fílmica buscaba el impacto emocional en los espectadores mediante el efecto mimético con la realidad, el movimiento de los cuerpos, el exotismo de ciertos espectáculos o la belleza de algunos paisajes (Gunning, 1994).

El realismo y su contracara fueron el epicentro de las discusiones en torno a la validación artística del nuevo invento visual que, especialmente durante las dos primeras décadas, fueron largas e intensas. Los planteos de Riccioto Canudo en 1911, Vachel Lindsay en 1915 y Louis Delluc en 1917 sobre la naturaleza y el valor de la imagen fílmica, pretendían otorgar un marco teórico al fenómeno cinematográfico en ciernes. El uruguayo Horacio Quiroga, uno de los primeros escritores en teorizar en español sobre el nuevo objeto, celebraba el carácter realista del cine, capaz de ofrecer “una completa sensación de verdad, de naturalidad, de ‘vívido’” (cfr. Ferreira y González Estévez, 2014, p. 30).

Lo fantasmático del cine

La concepción de lo cinematográfico como un espacio incierto, indefinido, *fantasmático*,¹ venía desde sus orígenes y diversos escritores se lo habían planteado así. En la nota de Máximo Gorki (2008) citada al inicio, se reforzaba esta idea de un espacio espectral al otro lado de la pantalla:

Ante ti se despliega una vida, una vida carente de palabras y despojada del espectro de los colores vitales: una vida gris, muda, desolada y lúgubre. 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 malévolo de Merlín. (p. 98)

La vinculación entre la nueva fase de la técnica visual y lo fantasmagórico no es casual, sino que responde a una larga tradición fogueada siglos atrás por magos, prestidigitadores y empresarios del espectáculo. Al menos desde el siglo XVIII, las imágenes en movimiento asumían la forma de fantasmagorías, teatro de sombras, linternas mágicas y otros artilugios que empleaban proyecciones luminosas para producir ilusiones ópticas. Esos procedimientos aunaban imagen y espectáculo enriqueciendo imaginaciones colectivas y valiéndose de imaginarios tradicionales, y fueron consumidos masivamente en los siglos previos a la aparición del cine.

La peculiar relación entre lo fantástico, lo terrorífico y lo decadente con el circo, el cabaret y el teatro a finales del siglo XIX es revelador de su impacto en el fenómeno cinematográfico. Tampoco es casualidad que el invento se haya presentado por primera vez en una París repleta de salones de magia, cabarets y teatros de varietés donde se explotaba la imaginación lóbrega del Simbolismo y los lazos con el mundo de los muertos. Las primeras salas de cine (cuya oscuridad celebrará André Breton) se inspiraban en esos otros espacios, fomentando el sentido de la vista por sobre todas las cosas, pero generando a la vez un lugar mágico y espiritual. Los primeros realizadores del cine se habían educado en esos antros de la capital francesa, como el Cabaret du Néant, el Moulin Rouge, el Folies Bergère o el Robert-Houdin, donde se presentaban espectáculos de fantasmas, muertos vivientes, monstruos y personajes deformes (Mayrata, 2017).

En *Savage Theory: Cinema as Modern Magic*, Rachel O. Moore (2000) argumentaba que el cine, en su capacidad para capturar, transformar y representar

¹ Lo fantasmático entendido como una "condición fantasmal a partir de ciertos imaginarios existentes en distintas culturas que encuentran asidero en lo cinematográfico" (Lema Mosca, 2019, p. 27).

la realidad, funciona como una forma de magia dentro del contexto moderno, vinculándose con prácticas culturales que buscan dominar o dar sentido al mundo. Durante las primeras décadas, la tecnología cinematográfica no acabó con lo irracional, sino que suscitó una fascinación por lo primitivo, el animismo, lo sagrado, el sacrificio ritual, la adoración de ídolos y la magia. El carácter de fetiche que adquiere la imagen fílmica en ese momento se explica, en gran medida, gracias a la imprecisión fantasmática de su materialidad.

The image emerges as modern culture's most effective fetish, the fetish that stands in for experience now no longer available. This fetish power is animated by the mechanical nature of the camera, on the one side, whose image, on the other side, stands before an audience in a state of fatigue, distraction, or exhaustion. These two aspects of the cinema, working on each other, create a phantasmagoria of lively objects and muted subjects. (Moore, 2000, p. 4)²

Sin duda, ese espacio incierto en la creatividad artística llamó la atención de muchos escritores que rápidamente se volcaron a llenar el vacío. En “El espectro”, cuento de 1921, de Horacio Quiroga (ver Quiroga, 1993), una pareja concurre con frecuencia al cine a ver el mismo filme, interpretado por el exmarido de la mujer, quien noche a noche va modificando su interpretación hasta salirse de la pantalla. También en “El Puritano”, cuento de Quiroga de 1926, un grupo de actores muertos asiste a las proyecciones de sus filmes, pero con cada función, sus cuerpos se van desgastando. Tanto el atravesamiento de la pantalla y, por lo tanto, la confusión entre ficción y realidad, como el desgaste físico y espiritual de los actores, cuyos movimientos se repiten en un *loop* eterno, responden a formas de pensamiento muy extendidas en la época, consecuencia de las incertidumbres y el desconocimiento provocados por el primer cine.

Al integrar el fenómeno cinematográfico a sus obras, los escritores estaban discutiendo solapadamente el impacto de los cambios tecnológicos en la vida cultural de las sociedades, agregando a la tradición literaria una sensibilidad nueva que marcaría los años por venir. La expansión de los medios masivos tuvo un impacto creciente, constatable en la propia escritura, es decir, en el proceso creador de los intelectuales. El cine no solo comenzó a ser incluido como tema o contexto en el propio discurso, sino que transformó la técnica, alterando el ritmo narrativo, el uso de las imágenes poéticas, las concepciones del tiempo y el espacio.

² La imagen emerge como el fetiche más efectivo de la cultura moderna, el fetiche que sustituye la experiencia ahora perdida. Este poder fetichista se ve impulsado por la naturaleza mecánica de la cámara, por un lado, cuya imagen, por otro, se presenta ante un público fatigado, distraído o exhausto. Estos dos aspectos del cine, interactuando entre sí, crean una fantasmagoría de objetos vibrantes y sujetos apagados.

El “estilo cinematográfico”, frecuente sobre todo en los escritores vanguardistas, se convirtió en la manera dilecta de expresar la penetración de la Modernidad en las sociedades. Fue, a su vez, una forma de desviar el predominio de la ciudad letrada que distinguió el siglo XIX, en virtud de una nueva era marcada por la imagen y el sonido.

Con la llegada del cine sonoro, las concepciones en torno al espacio fílmico parecieron escindirse en dos alternativas opuestas. De un lado, se encontraban quienes creían que el sonido le quitaría por completo su capacidad de multiplicar un espacio fantasmático, mientras que del otro, estaban aquellos para quienes el sonido terminaría por evocar a los muertos, congelando en vida su imagen y voz. Ya muchos años antes, con la llegada del cinematógrafo a México, el periodista Enrique Chávarri fantaseaba:

El día, figúrense ustedes, en que se pueda unir el cinematógrafo con el fonógrafo, los muertos resucitan, pueden ser evocados como en las sesiones espíritas (sic), pueden ser llamados desde la eternidad para obligarlos a hablar, a moverse, a volver a la vida, ellos que tan cómodos deben encontrarse en el país de los espectros (en De los Reyes, 1984, p. 112).

En cambio, en 1929, Horacio Quiroga aseguraba que el sonido mutaría cabalmente el carácter artístico y mudo por excelencia del cine. En una nota titulada “Espectros que hablan”, sentenciaba: “Ni en la realidad ni en la pantalla los espectros deben hablar. El mutismo forma parte de su esencia misma” (en Ferreira y González Estévez, 2014, p. 90).

Ahora bien: si los primeros intelectuales entendieron el cine como una prolongación fantasmática de la realidad, los vanguardistas de los años veinte y treinta se aventuraron a imaginarlo como un espacio de creación lúdica.

El cine como objeto fantástico

Además de lo puramente estético y los posibles discursos narrativos que admitía el fenómeno del cine, estaba la técnica cinematográfica. En primer lugar, se trataba de un artilugio que necesita de la electricidad y que funcionaba a partir del uso de la luz, aspectos estos que dan una enorme relevancia al objeto. La cámara, el reflector, la pantalla, la cinta y demás elementos que circundaban la exhibición fílmica priorizaban la materialidad de su naturaleza y su carácter supuestamente “objetivo” que, como señalaba André Bazin (2019) en 1945, daba nombre al lente de la cámara.

Siendo conscientes de esa materialidad, los primeros realizadores explotaron el costado mágico del cine. Una de las primeras filmaciones de los hermanos

Lumière enseñaba el derrumbe de un muro y, recurriendo a la técnica del rebobinado, hacía que esa pared destruida volviera a construirse como por arte de magia. Enseguida sumaron a sus filmaciones actos circenses que tomaron prestados de los gabinetes ópticos y los espectáculos de revista. George Meliès, propietario del teatro Robert-Houdin y discípulo del ilusionista Antonin Dorville, volcó rápidamente sus conocimientos en cortometrajes ficcionales llenos de efectos especiales que alcanzaron enorme éxito en todo el mundo. El transformista Leopoldo Fregoli y los cómicos André Deed y Max Linder recorrieron el mundo con sus espectáculos de “teatro cinematográfico” y “cine parlante” en los que alternaban cuadros del vodevil con montajes de películas.

La concepción del cine como un objeto venía precedida así de una larga tradición literaria y artística que se remonta, al menos, hasta finales del siglo XVIII. La cultura material decimonónica (sobre todo la europea) había inundado sus textos literarios y sus espacios de ocio de adornos, baratijas, imágenes y prendas. Era esa una manera de concretar la modernidad de un mundo industrial, urbano y cosmopolita que los principales escritores de la época se ocuparon de retratar. Las novelas de Balzac, Flaubert, Pardo Bazán, Zola, Henry James y Amorín están plagadas de escenas en las que los objetos cobran especial importancia, en tanto representan el capital material de los personajes y las transformaciones culturales en el seno de la sociedad.

Como ha observado Janell Watson (2004) para el caso francés, la lógica de la cultura material en el siglo XIX pasaba por los procesos de imitación, acumulación y movilidad de los objetos. Esos tres estadios permitían reproducir, distribuir y comercializar los objetos, de modo que se enseñaran a los demás y se los integrara a los círculos domésticos. Ángel Rama (1969) planteaba algo parecido respecto del caso latinoamericano hacia los albores del Novecientos: “No solo había que tener riquezas: también había que mostrarlas y disfrutarlas” (p. 145).

Esa materialidad simbólica y cultural se extendió al cine y fue un punto de encuentro para muchos escritores. El español Ramón Gómez de la Serna (1923/1974) se confesaba un admirador de las cosas y se servía de esa visión materialista para resaltar su poder de evocación. En su novela *Cinelandia*, de 1923, correlato de Los Ángeles al que llega Ramón, el narrador protagonista, todo es de una materialidad falsa: la ciudad, los estudios de cine, los espacios domésticos y, por supuesto, las relaciones personales. Todo parece pertenecer a una película en la que los límites entre realidad y ficción se confunden hasta desaparecer. “Allí todo era gobernado por el gran explotador cinematográfico Emerson, emperador de la película” (p. 28). Cuando un grupo de turistas visita la ciudad, son llevados al “guardamuebles cinematográfico” en el que los objetos adquieren dimensiones de bestiario:

Todo en sus veinte pisos tenía apariencia de verdadero y falso. Se adquiere allí una terrible indigestión de madera negra como las que

da el chocolate espeso. Los aparadores de cinematógrafo con sus piezas de caza tallada en las compuertas, eran lo que más pesadilla se le volvían al turista y lo que más carácter humano y de casa de ventas daba al Gran Guarda Muebles Cinematográfico, dominado por los tronos suntuosos y los taburetes de la Edad Media, de esos que se agarraban metiéndoles un dedo por el ojete. (Gómez de la Serna, 1974, p. 14)

En ese contexto, también la cámara se convirtió en un objeto capaz de retratar el mundo alternando continuamente entre realidad y ficción. En la novela *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, de Luigi Pirandello (1916/1998), el operador de un estudio cuenta su vida desde una visión cinematográfica que lo acerca más a una máquina que a una persona y que hace suya la impasibilidad de la cámara ante todo lo que sucede. El desprendimiento de Serafino del mundo que lo rodea llega a su punto máximo cuando “filma” la escena de un crimen de celos que inesperadamente se desarrolla ante sus ojos con absoluta frialdad e impasividad. La maquinización del hombre (a la par de la humanización de la máquina) es también una forma embrionaria de entender la existencia como algo fantasmático. Ya desde el principio de la novela se anticipa un futuro en el que el hombre será sustituido por la tecnología:

Non dubito però, che col tempo si arriverà a sopprimermi. La macchinetta —anche questa macchinetta, come tante altre macchinette— girerà da sé. Ma che cosa poi farà l'uomo quando tutte le macchinette gireranno da sé, questo, caro signore, resta ancora da vedere. (p. 4)³

Si en el cambio de siglo, muchos escritores celebraban el realismo de las imágenes fílmicas, tiempo después la idea de que ese objeto (una cámara filmadora) capturara el mundo fenoménico despertaría sospechas. Los temores encontrarían en la pantalla de cine el espacio idóneo de representación, sobre la que se volcarían las visiones más personales y asustadizas. En 1926, Virginia Woolf escribía:

El otro día, en un pase del *Doctor Caligari* apareció una sombra en forma de renacuajo en una de las esquinas de la pantalla. Se fue hinchando hasta alcanzar un tamaño descomunal, retembló, se sobró, volvió al cabo a ser inexistente. Por un instante, pareció

³ Sin embargo, no me cabe duda de que, con el tiempo, lograrán eliminarme. La máquina —esta máquina, como tantas otras— girará por sí sola. Pero qué hará el hombre cuando todas las máquinas giren por sí solas, eso, estimado señor, está por verse.

encarnar una imaginación monstruosamente enferma en el cerebro de un lunático. Por un momento pareció que pudiera ser transmitida con más eficacia por medio de la forma que por medio de las palabras. El monstruoso, temblequeante renacuajo parecía ser la encarnación misma del miedo, y no la proclama de “Tengo miedo”. De hecho, la sombra era mero accidente, el efecto no era intencionado. Pero si una sombra en un momento determinado puede llegar a sugerir tanto más que los gestos y palabras reales de los hombres y mujeres que son presa del miedo, parece evidente que el cine tiene en su poder innumerables símbolos de la emoción que hasta el momento no han encontrado el cauce de expresión más idóneo. Además de sus formas habituales, el terror tiene la forma de un renacuajo: se hincha, prospera, tiembla, desaparece. (Woolf, 1926/2016, p. 326)

Hay una idea visiblemente declarada en la nota de Woolf sobre el poder del cine para recrear espacios fantásticos con el simple uso de imágenes y sin la necesidad de recurrir a las palabras. La posibilidad de que una mancha *materialice* una emoción sin necesidad de recurrir al lenguaje es la quintaescencia del nuevo arte, aquello que lo distingue y lo separa de las artes anteriores.

Cuatro años después, el futurista uruguayo Alfredo Mario Ferreiro (1930) se refería a la pantalla cinematográfica como una suerte de umbral entre dos mundos, plausibles de conectarse en algún extraño momento:

La pantalla de cine ha visto resbalar por su epidermis todo cuanto puede ocurrir en la vida. Padeció todas las risotadas y chicleó (sic) todas las tragedias. Sin embargo, como a su alma recóndita no llega sino el cauteloso andar de Chaplin, ved cómo se mantiene tranquila, con ese noble sosiego que, a la postre, adoptan las mujeres muy asaltadas por el terrible oleaje de vivir. Igualmente que la membrana del fonógrafo o que el micrófono de la radio, la pantalla de cine podría —si fuese lengua larga— decirlo o reflejarlo todo. Está en el secreto de las cosas y llora de deslumbramiento noche a noche, como mujer engañada. (p. 10)

Esta idea de la pantalla como un objeto vivo (como vemos, muy repetida en la época), desvela por un lado las concepciones tardorrománticas que aún rodeaban al espectáculo visual y, por el otro, la incertidumbre imaginativa en torno a una nueva tecnología en constante cambio. Para el momento en que Ferreiro proponía esto, el cine había pasado de ser una plataforma para visualizar la cotidianidad del mundo real a una enorme maquinaria de producción ficcional. Había abandonado el plano abierto fijo y los interiores y ahora filmaba en exteriores planos cerrados

sobre el rostro de los actores. Se había replicado en todas partes del mundo y un espectador cualquiera podía ver en una misma tarde películas procedentes de diferentes países. Por si fuera poco, estaba abandonando el mutismo y lentamente integraba sonido que permitía escuchar las voces de los personajes. Todo eso en menos de treinta y cinco años.

Ese oscuro objeto de deseo

Durante el siglo XIX, la cultura letrada estuvo obsesionada con los límites imprecisos entre vida y muerte. El arte aparecía continuamente como la posibilidad técnica de superar la finitud de la existencia, en aquello que Noël Burch (2016) denomina “el sueño frankensteiniano”. Los avances tecnológicos vinculados a las artes fílmicas y sonoras pretendían alcanzar el valor mítico de conservación de la vida más allá de la muerte. El propio Thomas Alva Edison llevaba décadas coqueteando con el espiritismo, desde que patentara el fonógrafo. En 1920, anunció en una entrevista para *The American Magazine*: “Llevo algún tiempo trabajando en la construcción de un aparato para ver si es posible que las personalidades que han dejado esta tierra se comuniquen con nosotros” (en Ayala, 2022).

El realizador Jean Epstein (1974), uno de los grandes pensadores sobre el fenómeno fílmico, aseguraba en la misma época que el cine era capaz de provocar el “animismo” de los objetos fotografiados e insuflarlos de vida. Gracias a la reproducción, los objetos captados cobraban una nueva vivacidad e inmediatez, atravesaban la pantalla y llegaban al interior de los espectadores.

Un primer plano de un revolver ya no es un revolver, sino que es un revolver personaje, es decir, el deseo o el remordimiento de un crimen, del fracaso, del suicidio. Es tan umbroso como las tentaciones de la noche, brillante como el brillo del oro lustrado, taciturno como la pasión, brutal, pesado, frío, receloso, amenazante. Tiene temperamento, hábitos, memorias, una voluntad, un alma. (p. 137)

El cine se convirtió entonces en un lugar donde sucumbían el deseo y las fantasías, pero también lo reprimido y lo inefable. Cada una de estas formas (y otras) encontró su corporeidad en el fenómeno cinematográfico. Las vanguardias ejercieron una influencia clara en ello, al destapar ciertos temas prohibidos y al experimentar en los modos de abordarlos. El cuestionamiento a las formas narrativas tradicionales del cine conocido hasta ese momento, herederas de la novela realista decimonónica, dio como resultados algunos ejemplos emblemáticos. En sus memorias, Luis Buñuel (1982) cuenta que *Un chien andalou* (1929) nació de la confluencia de dos sueños: uno suyo y uno de Salvador Dalí.

Escribimos el guion en menos de una semana, según una regla muy simple adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué. (p. 125, trad. propia)

También esa película surrealista está plagada de objetos y multiplicidad de escenas inconexas narrativamente que convierten el cine en un espacio alternativo al mundo real. Según Buñuel, su exhibición en París se mantuvo durante semanas, pese a las constantes denuncias y a haber provocado dos abortos en la sala. Otros surrealistas reafirmarán esa idea de lo cinematográfico como un espacio de juego para los oníricos. Antonin Artaud, por ejemplo, afirmaba que el cine servía para expresar “las cosas del pensamiento” y Jean Goudal creía que el espectáculo fílmico se trataba de “una alucinación” (Borge, 2005, p. 28)

Los avances alcanzados por las vanguardias respecto del montaje y el uso de planos suscitaron extensas y valiosas reflexiones sobre el espacio irreal del cine. Diferentes intelectuales se lanzaron a teorizar sobre las posibilidades ofrecidas por la técnica cinematográfica y su exploración de sensibilidades desconocidas hasta ese momento. La capacidad de una película de revelar aspectos invisibles a la percepción humana y dar una prioridad en la animación de objetos fue largamente discutida por autores como Béla Balázs, Jean Epstein, Dziga Vertov, Germaine Dulac, Siegfried Kracauer o Walter Benjamin.

El poder tecnológico de la cámara como elemento plausible de adentrarse en espacios prohibidos al ojo humano marcó una brecha entre el vínculo óptico y el táctil. La noción de “inconsciente óptico” que Benjamin (2017) desarrolla en varios textos refiere precisamente a los aspectos ajenos a la percepción del ojo humano que, sin embargo, pueden verse en pantalla. Para el filósofo alemán, esa nueva alternativa técnica ofrecida por el cine descomponía el entorno inmediato del sujeto y creaba una nueva consciencia. A propósito de *El acorazado Potemkin* (S. Eisenstein, 1925), Benjamin se interesó por el uso del montaje y del primer plano para reflexionar sobre las posibilidades de adentrarse en detalles imperceptibles, de convertir fragmentos dispersos en una totalidad completa u objetos inanimados en personajes de la narración. En su reflexión, la técnica cinematográfica tiene la capacidad de explotar los espacios y las cosas para reconvertirlas en algo nuevo que se aparece de manera distinta ante el espectador y lo obliga, así, a tomar conciencia:

El cine constituye actualmente una de las más formidables fracturas de las formaciones artísticas. Con él surge realmente una nueva región de la consciencia. Por decirlo con muy pocas palabras: el cine es sin duda el único prisma que, al hombre de hoy,

le descompone su entorno inmediato (los espacios en los cuales vive y en los que trabaja y se divierte) de forma directamente comprensible, tan sensata como apasionada. (...) Ahora el espacio de una casa o el espacio de una habitación, puede contener en su interior docenas de lugares sorprendentes y nombres de lugares extrañísimos. (Benjamin, 2017, p. 315)

Mientras en su famoso ensayo *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, de 1936, Benjamin proponía el carácter destructivo del cine y otras técnicas de reproducción mecánica, al quitar “el aura” de la obra de arte, en otros de sus escritos planteaba un lado positivo: la generación de una nueva percepción. El cine permitía acceder a la experiencia de lo que llamaba “el inconsciente visual”, es decir, la posibilidad de que la imagen fílmica esconda otra imagen invisible que responde a preceptos de lo irracional.

Con el desarrollo de las vanguardias y de las reflexiones filosóficas de estos autores, el cine dejó de ser entendido como un objeto transgresor y se insertó en el centro de los debates en torno a la visión. Durante las primeras décadas del siglo XX, las formas de visionar y percibir las imágenes fueron centrales en los círculos intelectuales (piénsese, por ejemplo, en el trabajo de la Gestalt alemana), puesto que permitían reflexionar sobre los vínculos entre el espacio enigmático de la imagen y la circunscripción fenoménica del sujeto. El cine adquiriría así una nueva dimensión en su calidad de objeto fantástico.

Conclusiones

A lo largo de sus primeros años, el cine revolucionó las estructuras de la cultura visual en todo el mundo y transformó las concepciones en torno a la imagen y el sonido. Asimismo, acompañó los cambios al interior de la cultura material que, durante el siglo anterior, asumió diferentes formas. Es entendible que las primeras impresiones de escritores e intelectuales frente a las filmaciones primigenias del nuevo invento suscitara exclamaciones de sorpresa y estupefacción. También es comprensible que, avanzado el tiempo y perfeccionada la técnica, sus observaciones viraran hacia la naturaleza material de un artificio esencialmente objetual y tecnológico.

Una vez popularizado el cine sonoro, las reflexiones de los intelectuales se dispersarían hacia preocupaciones distintas, surgirían las primeras historias del cine y se volvería frecuente su carácter artístico. Acabada la Segunda Guerra Mundial, las principales preocupaciones de teóricos y escritores sobre la naturaleza del cine recaerían en su carácter transformador en un mundo que ya no era el mismo. Eso no desacredita las observaciones vertidas sobre el costado estético de los nuevos cines aparecidos a partir de 1945. Por el contrario, redimensiona las preocupaciones de los artistas, realizadores e intelectuales en general sobre el

primer cine y sus vertiginosos cambios.

Asimismo, las discusiones en torno a la naturaleza fantástica y fantasmática del cine son especialmente ricas en ese período. Lo fantasmático surge allí donde el cine revela su condición espectral: cada imagen parece contener la presencia de algo que ya no está y, sin embargo, persiste como huella, recuerdo o aparición. Lo fantástico, en cambio, introduce una fisura en el orden de lo real, una incertidumbre que desestabiliza las certezas del mundo representado. Mientras lo fantasmático habita en la propia naturaleza del cine y en su relación con la ausencia, lo fantástico depende de una perturbación narrativa que pone en cuestión los límites de lo posible. En este sentido, si lo fantástico interroga la realidad, lo fantasmático interroga la imagen misma y su inquietante capacidad para convocar presencias desde la distancia, el tiempo o la pérdida. Con todo, el cine siguió siendo un asunto de interés y fascinación para los intelectuales de todo el mundo y nuevas visiones sobre su naturaleza continuaron desarrollándose.

Referencias

- Ayala, R. (2022, 30 de agosto). ¿Thomas Alva Edison en realidad construyó un aparato para comunicarse con los muertos? *Muy Interesante*. <https://www.muyinteresante.com.mx/ciencia-y-tecnologia/944.html>
- Bazin, A. (2019). ¿Qué es el cine? Rialp.
- Benjamin, W. (2017). *Escritos sobre cine*. Abada.
- Borge, J. (2005). *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Beatriz Viterbo.
- Buñuel, L. (1982). *Mon dernier soupir*. Robert Laffont.
- Burch, N. (2016). *El tragaluz del infinito*. Cátedra.
- De los Reyes, A. (1984). *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. Fondo de Cultura Económica.
- Epstein, J. (1974). *Écrits sur le cinéma*. Éditions Seghers.
- Ferreira, G. y González Estévez, A. (2014). *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931)*. Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Ferreiro, A. M. (1930). El cine visto desde la pantalla. *Cartel*, 2(9), 10–11.
- Gómez de la Serna, R. (1974). *Cinelandia*. Nostromo. (Obra original publicada en 1923).
- Gorki, M. (2008). Una reseña del programa de los hermanos Lumière. En J. S. Cárdenas (ed.), *Libro de fantasmas* (s. p.). 451 Editores.
- Gunning, T. (1994). The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-garde. En T. Elsaesser (Ed.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative* (pp. 56–62). British Film Institute.
- Kern, S. (2003). *The Culture of Time and Space, 1880–1918*. Harvard University Press.
- Lema Mosca, Á. (2019). *Un sueño en la vigilia. El fantasma en el cine*. LC Editores.
- Lema Mosca, Á. (2022). *Migraciones artísticas: los escritores latinoamericanos frente al*

- cine (1900–1940). En G. de Medina (ed.), *Literatura y cultura latinoamericanas: continuidad y ruptura, siglos XX y XXI* (pp. 68–88). APLU Ediciones.
- Mayrata, R. (2017). *Fantasmagoría. Magia, terror, mito y ciencia*. La Felguera.
- Moore, R. O. (2000). *Savage Theory: Cinema as Modern Magic*. Duke University Press.
- Quiroga, H. (1993). *Todos los cuentos*. Fondo de Cultura Económica.
- Pirandello, L. (1998). *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. E-text. (Obra original publicada en 1916).
- Rama, Á. (1969). *La belle époque*. Enciclopedia Uruguaya.
- Watson, J. (2004). *Literature and Material Culture from Balzac to Proust*. Cambridge University Press.
- Woolf, V. (2016). El cine. En *Horas en una biblioteca* (pp. 323–330). Seix Barral. (Obra original publicada en 1926).



Todos los contenidos de **Acta Literaria** se publican bajo una [Licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional](#) y pueden ser usados gratuitamente, dando los créditos a los autores y a la revista, como lo establece la licencia.