

60330 -13 copias-  
ILAC

# secuencias

Revista de Historia del Cine

# secuencias

Revista de Historia del Cine, n.º 26

Director:  
Daniel Sánchez Salas

Comité asesor de Dirección:  
Alberto Elena  
José Luis Martínez Montalbán  
María Luisa Ortega

Jefe de Redacción:  
Pedro Gutiérrez Recacha

Equipo de Redacción:  
Marina Díaz López, Laura Gómez Vaquero, Ana Martín Morán, Lidia Merás, Alicia Salvador, Begoña Soto

Consejo Editorial:  
José Carlos Avellar (*Cinemais*, Río de Janeiro)  
Antonio Costa (Universidad de Venecia)  
Marvin D'Lugo (Clark University, Boston)  
Claudio España (Universidad de Buenos Aires)  
Román Gubern (Universidad Autónoma, Barcelona)  
Annette Kuhn (Escritora y docente *free lance*)  
Isaac León Frías (Universidad de Lima)  
Manuel Palacio (Universidad Carlos III, Madrid)  
Julio Pérez Perucha (Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid)  
Ángel Quintana (Universidad de Gerona)  
B. Ruby Rich (Universidad de California, Santa Cruz)  
Vicente Sánchez-Biosca (Universidad de Valencia)  
Jean-Claude Seguin (Universidad Lumière-Lyon II)  
Pierre Sorlin (Universidad de París VIII)  
Yves Thoraval (Biblioteca Nacional, París)  
Casimiro Torreiro (Universidad Autónoma, Barcelona)  
Aruna Vasudev (Cinemaya, Nueva Delhi)  
Eduardo de la Vega Alfaro (Universidad de Guadalajara, México)

Traducciones:  
María Pérez Martín

Edita: OCHO Y MEDIO, LIBROS DE CINE - U.A.M.  
Maqueta: koldofuentes

Depósito legal: M-29.578-1994  
ISSN: 1134-6795

Dirección:  
Secuencias. Revista de Historia del Cine  
Instituto Universitario de Ciencias de la Educación  
Universidad Autónoma de Madrid  
28049 Madrid  
Teléfonos: 91 497 43 88/4635  
Fax: 91 497 50 20  
Correo electrónico: revista.secuencias@uam.es

FOTO DE CUBIERTA:  
*La secta de los misteriosos*  
(Alberto Marro, 1917)

## ARTÍCULOS

### 7 Presentación

Joan M. Minguet Batllori y Daniel Sánchez Salas

### 10 Del "cine primitivo" a la "cinematografía-atracción"

André Gaudreault

### 29 Nota española sobre el "cine primitivo"

Luis Alonso García

### 33 La guerra hispano-norteamericana en las pantallas del mundo

Stephen Bottomore

### 53 Segundo de Chomón y el cine de los orígenes. Apuntes para una revisión

Joan M. Minguet Batllori

### 66 La recuperación de la versión para el mercado alemán de *La secta de los misteriosos* (Alberto Marro, 1917)

Rosa Cardona Arnau

## NOTAS

### 82 Un horizonte cercano. Cine Marroquí en Las Palmas

Lidia Merás

### 85 Sexto seminario sobre los antecedentes y orígenes del cine

Nieves Moreno

### 88 El Cinema Ritrovato

Begoña Soto

### 91 De pioneros, amantes regulares y febriles infelices: las retrospectivas del 55º Festival de Cine de San Sebastián (20/29 de Septiembre de 2007)

Ana Martín Morán

### 94 Pordenone, 2007: pros y contras de la normalidad

Daniel Sánchez Salas

### 98 11º Seminario/Taller de Archivos Fílmicos 2007

Maitte Gallego Cuenca

## LIBROS

### 102 Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos

Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.)

### 103 Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria

Vicente Sánchez-Biosca

### 105 EJ Marey. Actes du colloque du centenaire

Dominique de Font-Réaulx, Thierry Lefebvre y Laurent Mannoni (dirs.)

- 707 **Historia general de la fotografía**  
Marie-Loup Sougez (coord.)
- 710 **La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin) razón  
posestructuralista**  
Imanol Zumalde Arregi
- 712 **Las mil y una imágenes del cine marroquí**  
Alberto Elena (ed.)
- 716 **Spanish Visual Culture. Cinema, Television, Internet**  
Paul Julian Smith
- 718 **Takeshi Kitano**  
Luis Miranda
- 719 **Tierra sin paz. Guerra civil, cine y propaganda en el País Vasco**  
Santiago de Pablo

## DVD

- 724 **Presentación**  
La redacción
- 726 ***Early Cinema. Primitives and Pioneers***
- 727 ***Another Sky*** (Gavin Lambert, 1954)
- 728 ***The First Films of Samuel Fuller*** (Samuel Fuller, 1949-1951)
- 730 ***Seven Men from Now*** (Budd Boetticher, 1956)

# DEL "CINE PRIMITIVO" A LA "CINEMATOGRAFÍA-ATRACCIÓN"<sup>1</sup>

André Gaudreault\*

Traducción del original francés al inglés: Timothy Barnard

Traducción al castellano: Begoña Soto Vázquez

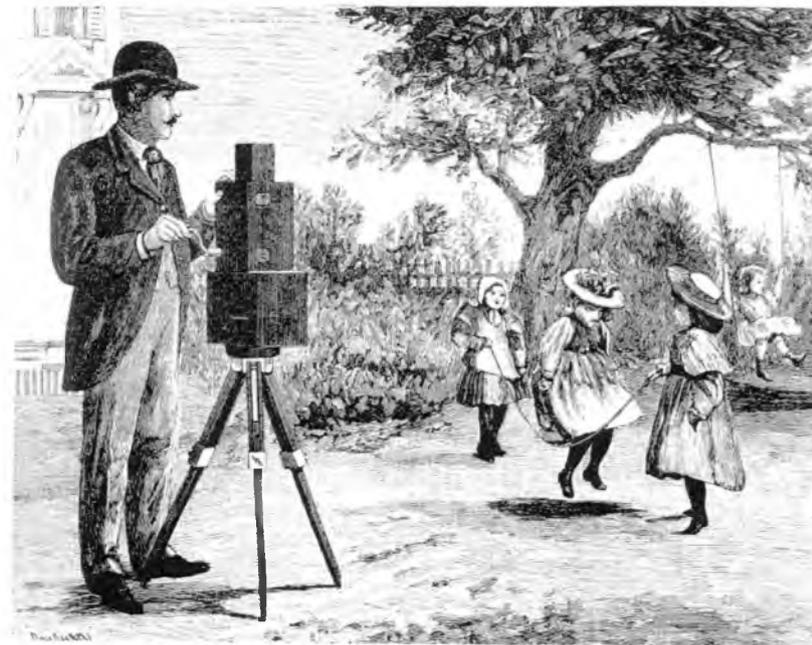
A finales de los 70, una nueva generación de investigadores cinematográficos se impuso la tarea de reexaminar de punta a cabo el período en el que surgió el cine. Esto no tardó en provocar un profundo cataclismo dentro de la disciplina, relativamente joven, de los "estudios sobre cine", que sólo muy recientemente venía siendo admitida dentro de la universidad y que aún estaba lejos de adquirir plena legitimidad. Más aún, la enérgica irrupción de esta investigación sobre el "origen" contribuyó de manera decisiva al destacable cambio experimentado dentro de dicha disciplina en los años ochenta, cuando las cuestiones sobre *Historia del cine* desplazaron a las propias de la *Teoría del cine*. La teoría fue el único campo que merecía interés para los académicos de renombre en los años sesenta y setenta. Podemos incluso decir que la investigación sobre el surgimiento del cine fue la causa principal de esa transformación, una transformación de calado tan profundo que incentivó por primera vez en este campo una verdadera colaboración entre la teoría y la historia. Este primer encuentro sobre el terreno entre lo sincrónico y lo diacrónico tuvo un impacto de largo alcance en la disciplina, cuyos efectos aún se pueden percibir. De hecho, sería imposible que dicha unión "orgánica" entre teoría e historia no hubiera dejado su marca en ambos campos, después de años de práctica.

El disparo de salida de ese movimiento que re-descubrió el llamado "cine de los inicios"<sup>2</sup> probablemente tuvo lugar en el Congreso "Cinema 1900-1906" celebrado en Brighton en

\* **ANDRÉ GAUDREAU** (1952) es profesor titular del Departamento de historia del arte y estudios cinematográficos de la Universidad de Montreal, así como responsable de *GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique)*. Profesor invitado de numerosas universidades (Bolonía, Buenos Aires, Escuela Normal Superior [París], Escuela Europea Superior de la Imagen [Angulema], París 1—Panteón-Sorbona, París 3 —Nueva Sorbona, Santiago de Compostela y Sao Paulo), ha firmado algunas obras fundamentales para el estudio del cine de los orígenes desde una perspectiva narratológica o histórica: *Du littéraire au filmique. Système du récit* (edición revisada y aumentada, 1999), *Le Récit cinématographique* (1991 – con F. Jost) [edición española: *El relato cinematográfico: cine y narratología* (Paidós, 1995)], *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps* (1993), *Au pays des ennemis du cinéma* (1996 – con G. Lacasse y J.-P. Sirois-Trahan) y *Cinema delle origini* (2004). Es, asimismo, director de la revista especializada *Cinemas*. En 2008 publicará *Cinéma et attractions. Pour une nouvelle histoire du cinéma* en CNRS Editions (París).

<sup>1</sup> Nota de la traductora: La redacción de la revista *Secuencias* asume esta traducción del original utilizado por el autor en francés creyendo que es la equivalencia más adecuada en castellano. No obstante, el texto que publicamos aquí es la traducción del original publicado en inglés con el título "From «Primitive Cinema» to «Kine-Attractography»", en Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006), pp. 85-104.

<sup>2</sup> Nota de la traductora: Dada la complejidad de la traducción y equivalencia en castellano, de algunos de los términos utilizados en el original se ha decidido traducir el término inglés "early cinema" por el de "cine de los inicios" en castellano siempre que el significado del texto lo ha permitido manteniendo el entrecomillado o las cursivas cuando el autor lo escribe de esa manera en el original.



El cinematógrafo

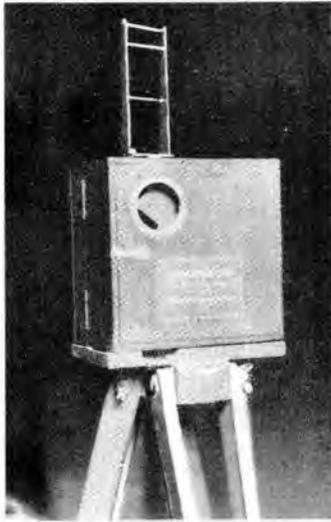
1978 en el que el autor de este artículo tuvo la enorme fortuna de participar<sup>3</sup>. Allí, nuestro examen del "cine de los inicios" tuvo el privilegio de ser, y eso era una novedad en aquel tiempo, una aproximación profundamente *documentada*: más de quinientos filmes de ese período fueron exhibidos de forma conjunta<sup>4</sup>, traídos para esa ocasión por quince archivos cinematográficos de todo el mundo. Los pases de esos filmes para un pequeño grupo de especialistas internacionales (muchos de ellos jóvenes licenciados deseosos de desarrollar un nuevo acercamiento a la materia) fueron una verdadera revelación. Cinta tras cinta fuimos testigos de cómo amplias zonas de los libros sobre "Historia del Cine" existentes se desplomaban ante nuestros ojos. Al contrario de lo que todos esos libros nos habían contado, *travellings*, primeros planos, montajes paralelos y otros elementos fundamentales del lenguaje cinematográfico no esperaron a David Wark Griffith para hacer su aparición.

Estas exhibiciones intensivas que no se habían llevado a cabo en décadas reorganizaron la concepción que se tenía en aquella época sobre los años iniciales del cine. Verdad es que los especialistas invitados a Brighton estaban relativamente preparados para aquel cambio: la mayoría de ellos, en los meses preparatorios del Congreso habían escrito artículos sobre el tema<sup>5</sup> como una manera de proponer sus ideas a la comunidad internacional de archive-

<sup>3</sup> Este simposio se celebró como parte integrante del 34 Congreso de la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FIAF); fue organizado por David Francis (en aquel tiempo archivero el National Film Archive de Londres) en colaboración con Eileen Bowser (en aquel tiempo archivera del departamento de Cine del Museum of Modern Art de Nueva York).

<sup>4</sup> Sobre la compilación de esas películas ver: André Gaudreault (ed.), *Cinema 1900-1906: An Analytical Study, Volume 2. Filmographie/Filmography*. (Bruxelles, FIAF, 1982).

<sup>5</sup> Estos artículos fueron publicados en las Actas del Congreso: Roger Holman (ed.), *Cinema 1900-1906: An Analytical Study, Volume 1*. (Bruxelles, FIAF, 1982). Casi todas las comunicaciones presentadas en Brighton se publicaron también en francés en *Les Cahiers de la Cinématheque*, 29 (1979).



Primer cinematógrafo Lumière

Louis (1864-1948) y Auguste (1862-1954) Lumière



ros cinematográficos presentes en Brighton y con ese fin habían visionado un considerable número de filmes del período<sup>6</sup>.

### Identificando los puntos de ruptura

El lector habrá notado el respetuoso entrecorillado entre el que he situado la expresión “cine de los inicios”. ¿Por qué esa prevención? Porque, en lo que al método histórico se refiere, me parece claro que la etiqueta que escogemos para identificar nuestro objeto de estudio es ya indicativa de la actitud que tomamos respecto al mismo. En mi opinión, la etiqueta utilizada determina ya los *asuntos* que se pondrán en juego en el trabajo de la persona que examina el objeto. Es más, esa etiqueta fracciona el objeto y lo segmenta, en el sentido de que sugiere un contexto para el *material histórico* necesariamente orientado en una dirección determinada. En otras palabras, puedes conocer a alguien por lo que sugieren las etiquetas que aplica.

Usar la expresión “cine de los inicios” (o en francés, las expresiones “*le cinéma des premiers temps*” [“el cine de los primeros tiempos”, lo que yendo más lejos podríamos traducir por “el primer cine”] o “*le cinéma des origines*” [“cine de los orígenes”]) dirige la mirada del historiador, *determina* su aproximación y *modula* su discurso. Así, hablar de los *comienzos* de un fenómeno sociocultural como *origen* de ese fenómeno es necesariamente, aunque salga de manera espontánea, ponerse al servicio de una concepción fundamentalmente evolucionista de la historia. Conscientemente o no, es pasar por alto las rupturas y continuidades que conforman la historia. Es también suscribirse a una concepción ligeramente idealista de la historia en la que lo que viene antes explica, casi por necesidad, lo que viene después.

En otro sentido, hablar de “cine de los inicios” es adscribir el objeto de estudio a una axiología que privilegia la sucesión cronológica de determinados períodos, en la que lo *inicial* es eso del cine “de los inicios”. Una sucesión similar se postula en los casos de los “supuestos” momentos de ruptura (“supuestos” entrecorillado porque a veces dichos momentos de ruptura no tienen nada de tales). Tomemos como ejemplo la distinción entre “pre-cine” y “cine de los inicios”. Esa distinción supone que entre esos dos períodos hubo un punto de ruptura. Según los “Edisonianos” (para los que la fecha de la invención del cine es la del Kinetoscopio Edison), esa ruptura ocurre alrededor de 1891-93, mientras que para los “Lumierófilos” (para los que el nacimiento del cine tiene lugar con la invención del Cinematógrafo Lumière), eso ocurre entre 1894-95. El momento en que el “aparato básico” fue inventado es ciertamente un punto de giro en la evolución de la tecnología de la cámara cinematográfica, pero tenemos que preguntarnos si ese surgimiento de la tecnología fue acompañado por el paso a un nuevo *paradigma*, a un nuevo *orden*. Debemos preguntarnos

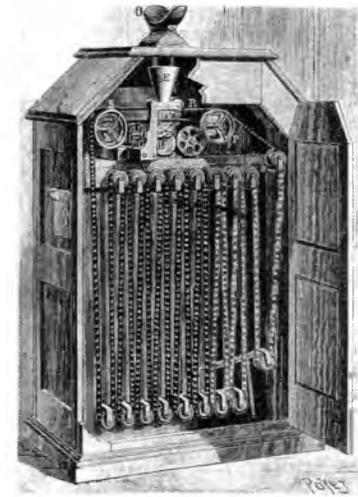
también si la invención de Kinetoscopio y/o el Cinematógrafo fueron realmente un punto de ruptura. Momentos de ruptura y cambios de paradigma no están necesariamente sincronizados con la invención de nuevos procedimientos como el Cinematógrafo Lumière, ni con el refinamiento de nuevas técnicas como el montaje.

La cuestión que debemos plantear en este caso es si la relativamente imprevista disponibilidad de una nueva tecnología revolucionó el comportamiento, transformó el paisaje cultural, puso en marcha mutaciones significativas e hizo posible el paso a un nuevo orden cultural, artístico y mediático. Nada más lejos de la verdad. Es bien sabido que el nacimiento de un medio da sus primeros pasos reproduciendo de una manera bastante servil otros medios de los que se deriva. Y el cine no parece contradecir ese modelo.

Estableciendo, probablemente de forma equivocada, un punto de ruptura en la década final del siglo XIX entre los períodos del denominado pre-cine y el denominado cine de los inicios, los historiadores le hemos amputado literalmente al cine sus más profundas raíces. Esas raíces, por supuesto, se extienden hacia los parajes más remotos del llamado “pre-cine”. Es más, esa postura refuerza una inercia *teleológica* de los historiadores e historiadoras, conduciéndolos y conduciéndolas a analizar el lugar del cine de los inicios desde la estricta perspectiva de preguntarse “¿qué es lo que el futuro nos deparará?”. Así verían un cine de los inicios o un “primer” cine como una antecámara de un cine *posterior* o un *segundo* cine (o un cine de una “segunda era”), la lógica y natural continuación de una *era cero* representada por el “pre-cine” y de una *inicial* o *primera era* representada por el “primer” cine o el cine “de los inicios”...

Nos deberíamos hacer el mismo tipo de preguntas acerca de la relación entre los denominados *cine de los inicios* y *cine institucional*. El cine de los inicios, no es sólo aquel cine que, por norma, no se acompañaba de sonidos grabados; ni aquél en el que sus espectadores no estaban siempre sentados en filas ni sujetos a un estricto código de silencio. Ese “cine” no era sólo interpretado por actores desconocidos, y sus imágenes en blanco y negro también proyectaban matices grises sobre la sala (a no ser que explotara en colores pintados a mano directamente sobre la película). Este “cine” no alcanzaba sus objetivos únicamente con sesiones breves de proyecciones (en cualquier caso mucho más cortas que las dos horas generalmente privilegiadas por la institución); las sesiones en cuestión también se componían por una docena o más de vistas. Etcétera.

Centremos esta cuestión, esencial para cualquier aproximación histórica a las prácticas cinematográficas: ¿Puede el “cine de los inicios” (o para traducir del francés: el “cine de los primeros tiempos”, “el primer cine”, “el cine de los orígenes”, etc.) ser considerado estrictamente *cine*? ¿No sería más ortodoxo establecer una clara distinción entre las prácticas cinematográficas de *antes* de la *institucionalización* del cine y aquellas que se generan *con* (y *después*) de la misma? ¿No tenemos argumentos de peso para postular la existencia de una clara brecha, una radical ruptura, entre el denominado “cine” de los inicios y el cine institucional? Aquí es donde aparece la contradicción posible entre los términos de una expresión como la de “cine de los inicios”: en sí, en realidad, lo que los cinematografistas (un término usado en el período en inglés y francés para describir a los operadores de cámara o realizadores) de la época estaban produciendo no era “cine”.



Kinetoscopio. Grabado de 1894

<sup>6</sup> Esto fue especialmente cierto para el “equipo de los Estados Unidos”, que, liderado por Eileen Bowser, se tomó muy en serio su misión de escoger qué películas de las que se encontraban disponibles en los archivos estadounidenses se pasarían en Brighton. Los miembros de este equipo visionaron entonces varios cientos de películas, un buen número de ellas no fueron exhibidas en Brighton.

<sup>7</sup> Esta es la expresión usada por Eric de Kuyper en “Le cinéma de la seconde époque: le muet des années 10” (*Cinéma*, 1, 1992), pp. 28-35.



Thomas Alva Edison  
(1847-1931)

### ¿Un cine “primitivo”?

Por otra parte, cada generación de historiadores cinematográficos ha tenido, en francés al menos, una manera de describir el período en el que el cine surge<sup>8</sup>. La variedad de nombres que se suceden los unos a los otros es particularmente representativa de los cambios de actitudes de dichos historiadores. En Francia, la primera expresión en arraigar fue la controvertida “cine primitivo” sobre la que se han derramado ríos de tinta. Se trata de una expresión muy lastrada que en los círculos franceses dominó el panorama durante treinta o cuarenta años. Tan profundo es su atractivo que está pegada a la piel de muchos historiadores y teóricos cinematográficos franceses hasta el punto que algunos de ellos son incapaces de desprenderse de ella aún hoy en día. Recientemente Jacques Aumont escribió «¿Por qué reemplazar una palabra [primitivo], cuya historia después de todo es interesante, por la incómoda y extrañamente poco elegante expresión “cine de los primeros tiempos” (*cinéma des premiers temps*)?»<sup>9</sup>.

No hay duda de que la expresión “cine primitivo” tiene su encanto y debemos suponer que algún día resurgirá, lo que sería completamente legítimo. Pero, al menos en mi opinión, habrá sido esencial haberla sometido a una crítica severa durante los últimos veinte o treinta años y romper con ella por algún tiempo.

<sup>8</sup> Dejaré para los académicos anglo-parlantes el trazar la historia de esos términos en inglés. Sin embargo, una breve y nada conclusiva recopilación hecha por mí y por el traductor de estas líneas, nos permite avanzar lo siguiente: parece ser que el término “cine primitivo” llega al inglés más tarde que al francés y desde éste, probablemente se incorpora tan tarde como a comienzos de los años ochenta con la obra de Noël Burch (ampliamente difundida en inglés desde traducciones del francés). “*Early cinema*” también parece haber aparecido en lengua inglesa mucho después que la expresión francesa “*cinéma des premiers temps*”. Su primer uso como categoría histórica probablemente data de un artículo de Charles Musser de 1979, artículo inmediatamente posterior al Congreso de Brighton de 1978 —“The Early Cinema of Edwin Porter” (*Cinema Journal*, 19.1, otoño 1979)—. Unos cuantos años más tarde, en la primera edición de la antología de trabajos de muchos de los historiadores de la “generación Brighton”, el término aún no había obtenido carta de naturaleza: en las actas de Brighton editadas por Roger Holman en 1982, algunos autores usan “*early film*” (*Cinema 1900-1906*, vol. 1). Al año siguiente, en un libro editado por John Fell, un artículo de Tom Gunning, cuyo nombre vendrá en adelante a ser sinónimo de estudios en “*early cinema*” en los Estados Unidos, sigue usando la expresión “*early film*”—“An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film” en John Fell (ed.), *Film Before Griffith* (Berkeley, University of California Press, 1983). En el mismo volumen, “*early cinema*” es el término utilizado en un artículo de André Gaudreault, en una traducción de John Fell probablemente influida por la presencia de la palabra “*cinema*” de la expresión utilizada en el original francés “*cinéma des premiers temps*” (“Temporality and Narrativity in Early Cinema, 1895-1908”). Finalmente, se debe argumentar que “*early film*” era la opción más natural en inglés y gozaba de la ventaja de cierta distancia de la institución “cine”; probablemente “*early cinema*” ha prevalecido gracias a la persuasiva influencia del francés en el ámbito de estudio —en cuyo caso asumo mi parte de culpa, ¡en vista de la traducción de mi “*early*” artículo que he citado anteriormente!—. Hemos sido capaces de rastrear sistemáticamente el uso de “*early film*” hasta la historia en varios volúmenes del cine británico de los inicios (nos referimos a los tres volúmenes correspondientes al período 1895-1908) de Rachael Low (el primer volumen en colaboración con Roger Manvell), publicados inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, *The History of the British Film* (Londres, Unwin, 1948-50). [Nota redactada por André Gaudreault y Timothy Barnard].

<sup>9</sup> Jacques Aumont, “Quand y a-t-il cinéma primitif? ou Plaidoyer pour le primitif” en Claire Dupré la Tour, André Gaudreault y Roberta Pearson (eds.), *Le Cinéma au tournant du siècle/Cinema at the Turn of the Century* (Quebec/Lausanne, Nuit Blanche/Payot-Lausanne, 1999), pp. 17-32.



Anuncio del  
cinematógrafo  
Lumière

En cambio, tal como se usó desde los años cuarenta a los años sesenta en particular, la expresión “cine primitivo” entorpecía, a mi modo de ver, la *reflexión histórica* sobre el cine. En conclusión, la preponderancia de dicha expresión en los círculos de estudios cinematográficos franceses parece haber hecho más mal que bien.

Se debe puntualizar que la palabra “primitivo” no siempre tiene connotaciones negativas. Como adjetivo, según el *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia*<sup>10</sup> la palabra tiene no menos de siete acepciones, de las cuales sólo una es claramente peyorativa. El primero y principal significado dado por la RAE es «perteneciente o relativo a los orígenes o primeros tiempos de alguna cosa» (nótese aquí el uso del adjetivo primeros).

Pero no debemos olvidar que “primitivo” también se refiere a «un grupo o a las personas que lo componen cuya cultura, ha permanecido, por aislamiento, en un estadio simple» o al arte «ejecutado por alguien que no ha seguido una enseñanza reglada». En el contexto de nuestro nuevo acercamiento a la historia de los años iniciales del cinematógrafo, ¿qué ganamos adoptando una etiqueta para nuestro objeto de estudio que equipara a las imágenes animadas iniciales con objetos simples y no elaborados, con el producto de una cultura poco desarrollada o fundamentada en la ignorancia?

Se diga lo que se diga, la palabra “primitivo” deja mal sabor de boca. Esto no es nada nuevo, si creemos a uno de los actores históricos de quien estudiamos su vasta influencia: el mismo Georges Méliès. En 1926, cuando los tempranos cinematografistas (empezando por el propio Méliès) se habían puesto de moda entre ciertos círculos intelectuales franceses, Méliès escribe:

<sup>10</sup> Nota de la traductora: de acuerdo con el autor y respetando el sentido del párrafo se ha cambiado la referencia original al *Oxford English Dictionary* por ésta al diccionario de la RAE, más acorde al texto en su versión castellana.

Georges Méliès en *El hombre de la cabeza de caucho* (*L'homme à la tête en caoutchouc*, 1901)



«Ciertos columnistas cometen una verdadera injusticia cuando escriben cosas como “estos cinematografistas iniciales eran “primitivos” [...]”. ¿De verdad creen que éramos primitivos después de veinte años de trabajo continuado y constante perfeccionamiento de nuestro oficio? [...] ¿Por qué nos llaman “primitivos” con ese aire de desprecio?»<sup>11</sup>.

Está claro que hacia finales de los años veinte el uso de la expresión “primitivo” para describir a los cinematografistas podía implicar algo negativo.

Pero esto no es todo. Incluso en una de las formas no peyorativas del término (la *RAE* reconoce seis de este tipo), “primitivo” pierde la connotación positiva cuando describe a los cinematografistas. Según la terminología artística, para la *RAE* primitivo son «los artistas y obras del occidente europeo anteriores al Renacimiento». El diccionario *Robert* de la lengua francesa va un paso más allá en esta dirección: para este diccionario, un “primitivo” es «un artista de un periodo anterior a aquél en el que la forma artística en cuestión alcanza su madurez» (las cursivas son mías). Así pues, hay tanto escultores griegos primitivos como pintores holandeses o italianos primitivos. ¡Pero Georges Méliès, Edwin Porter y Louis Lumière no pueden ser descritos como “primitivos” en este sentido! Mejor dicho, deberíamos pensar en Charles Chaplin, Thomas H. Ince, Louis Feuillade, Abel Gance y D.W. Griffith como primitivos, porque fueron artistas de un periodo anterior al de *madurez* de la forma artística que cultivaban. Un arte no puede alcanzar su madurez en el momento de su nacimiento; como François Jost ha demostrado<sup>12</sup>, de hecho, el arte cinematográfico no nace hasta la década de los diez y no alcanza la llamada madurez hasta al menos la década de los veinte.

<sup>11</sup> Georges Méliès, “En marge de l’histoire du cinématographe,” *Propos sur les vues animées*, André Gaudreault, Jacques Malthête y Madeleine Malthête-Méliès (eds.), número especial de *Les dossiers de la Cinématèque*, 10 (1982), p. 29.

<sup>12</sup> François Jost, “L’invention du cinéaste” en Anja Franceschetti y Leonardo Quaresima (eds.), *Before the Author* (Udine [Italia], Forum, 1997), pp. 53-62.

### ¿“Cine de los inicios”?

Al comienzo de los años sesenta, en francés, la expresión “*cinéma des premiers temps*” gradualmente comienza a desplazar a la de “*cinéma primitif*”. Como he mencionado más arriba debemos traducir esta expresión por “cine de la época inicial” o “el primer cine”, mientras la expresión que se adoptó en inglés es, por supuesto, “*early cinema*”. Volveremos a estas tres expresiones más adelante. Contrariamente a lo que Michel Marie creía en el Congreso sobre Méliès que tuvo lugar en Cerisy en 1996<sup>13</sup>, el autor de este artículo no fue el primero en usar esta expresión en francés, al editar la versión francesa de las actas de Brighton en 1979<sup>14</sup>. La expresión se encuentra aquí y allá antes de esa fecha, especialmente en el trabajo de Christian Metz<sup>15</sup>, sin ninguna nota concerniente a su uso, lo que tendería a demostrar que dicha expresión era ya aceptada en la década de los sesenta.

Esta expresión nos engaña con ilusiones y no se ajusta a la realidad que pretende describir. Comenzando, como hemos visto, con el uso de la misma palabra “cine” para describir este periodo que es el reino de la *producción de vistas animadas*; describir estas vistas como “cine” resulta una usurpación del término. De acuerdo con la posición que estoy defendiendo aquí, el cine como tal aún no existía en el periodo denominado “cine de los inicios”.

Así pues, ¿cine de los inicios? ¡Fuera *cine*!

Cada uno de los dos componentes de la expresión “el cine de la época inicial” merece ponerse bajo sospecha. Tomemos por ejemplo el complemento determinado “época inicial”. He aquí una determinación cuyo primer defecto es que implica un sentido completamente occidental del tiempo histórico, como Silvestra Mariniello ha descrito<sup>16</sup>. En vez de hacer esto, como Mariniello sugiere, deberíamos lidiar con el *asunto*: la expresión “cine de los inicios” tiene cierto tufo etnocentrista. No está claro que el “cine de los inicios” en los Estados Unidos, por ejemplo, tenga lo más mínimo que ver con el “cine de los inicios” en un país que no estuviera expuesto al nuevo medio antes de la década de los treinta.

<sup>13</sup> Véase en particular la nota 12 de mi artículo “*Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d’avoir tort (même si c’est surtout Deslandes qu’il faut lire et relire)*” en Jacques Malthête y Michel Marie (eds.), *Georges Méliès, l’illusionniste fin de siècle?* (Paris, Sorbonne Nouvelle/Colloque de Cerisy, 1997) pp. 111-31.

<sup>14</sup> André Gaudreault (ed.), *Le cinéma des premiers temps 1900-1906*, número especial de *Les Cahiers de la Cinématèque* 29 (Invierno 1979). Esta anécdota puede interesar al lector: mi idea inicial, antes de cambiar de opinión en el último momento (pero sin ser muy consciente de la importante diferencia entre las dos expresiones), era titular el número de esa revista *Le cinéma primitif 1900-1906*.

<sup>15</sup> Mi agradecimiento a Jean-Pierre Sirois-Trahan por señalarme este hecho. Sobre el uso de este término por Metz, véase su artículo “*Problèmes actuels de théorie du cinéma*”, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 2 (Paris, Klincksieck, 1972), pp. 35-86 (ver en concreto la página 35 para el uso del término). Este artículo es una reseña del segundo volumen de Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*. Fue publicado por primera vez en 1967 en *Revue d’Esthétique* 20.2-3 (Abril-Septiembre de 1967), pp. 180-221. Metz usa la expresión “*cinéma des premiers temps*” al menos en otra ocasión en el mismo volumen, en “*Montage et discours dans le film*”, pp. 89-96 (ver en concreto la página 96 para el uso del término).

<sup>16</sup> Esta observación fue hecha por Silvestra Mariniello en una comunicación enviada al congreso *Le Cinéma, cent ans après* celebrado en Montreal en Noviembre de 1995. La comunicación fue publicada posteriormente, pero sin el pasaje al que me refiero. Véase Silvestra Mariniello, “*L’histoire du cinéma contre le cinéma dans l’histoire*” en André Gaudreault, Germain Lacasse y Isabelle Raynaud (eds.), *Le Cinéma en histoire. Institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique* (Paris/Quebec, Méridiens Klincksieck/Nota Bene, 1999), pp. 13-27.

Se podría decir sobre esta objeción, que aunque incuestionable, no es esencial porque siempre será posible contextualizar nuestro uso de la expresión. Sea como sea, el zapato aprieta por todas partes y sin remedio posible. Usar “inicios” para hablar de las prácticas alrededor del cinematógrafo, tal como nosotros lo entendemos aquí, supone que el camino tomado por el cinematógrafo para llegar a ser cine y el objetivo de esa transformación están determinados previamente.

Hablar de “cine de los inicios” o “cine de la época inicial” es adoptar una posición que para empezar sería completamente opuesta de raíz a la que yo mantengo aquí. Hablar de “cine de los inicios” es decidir a priori ponerse unas lentes teleológicas que obligan al observador a concluir que el fenómeno bajo observación está simplemente en sus comienzos (esto es lo que “early” o “inicio” significan), a concluir que no lo estaría haciendo del todo mal para algo que empieza, que con toda seguridad hará progresos con los años...

Sin embargo y después de todo, el cine de la “de la época inicial” es, quizás antes que nada, la “época postrera” de otro fenómeno. Me aclararé: no estoy diciendo que el cinematógrafo no pueda ser visto como la época inicial de tal o cual fenómeno. Por supuesto que puede ser visto así. Pero etiquetar nuestro objeto de estudio como “cine de los inicios” es privilegiar un aspecto que en argumentaciones como la nuestra no tiene importancia alguna si lo que esos argumentos pretenden es contemplar en toda su amplitud los contornos del objeto. Porque el período del denominado “cine de los inicios” es de hecho un período fronterizo entre dos mundos: el tiempo en que el cinematógrafo *no existía todavía* (digamos antes de 1895) y el tiempo en el que el cine de los inicios, habiendo cedido ante el cine institucional, *ya no existirá más* (digamos alrededor de 1915).

Cuando le damos nuestra bendición a una expresión como “cine de los inicios” presuponemos nos encontramos afirmando, por ejemplo, que Méliès *introdujo* tal o cual cosa *en* el cine. Si tiene algo de cierto que Méliès introdujo el teatro *en* el cine, la afirmación contraria, que siempre queda sin decir, ¡es cien veces más cierta! Méliès no solamente *introdujo el teatro en el cine* sino que —y con bastante eficacia!— *introdujo el cinematógrafo en el teatro*, ¡aunque sólo fuera en el Teatro Robert Houdin! Esta inversión de los elementos es la que verdaderamente marca la diferencia. Porque la introducción del cinematógrafo en el mundo de Méliès se extendió como una práctica firmemente establecida. Situando esta introducción como la prolongación de una práctica anterior, nos es posible asir mejor su significado profundo; no estableciendo que algo comienza con la introducción de una nueva tecnología y haciendo con esto *tabula rasa* de todo lo anterior, ni consagrando a Méliès como realizador de películas mientras no mencionamos su “verdadera naturaleza” (debería decir su verdadera *cultura*) como hombre de teatro.

Jacques Deslandes entendió esto perfectamente cuando escribió que «Méliès no era un pionero del cine, sino el último hombre del teatro de trucos»<sup>17</sup>. El propio Méliès no se hacía ilusiones acerca de su verdadera vocación cuando declaraba: «Mi carrera cinematográfica está tan atada a mi carrera en el teatro Robert Houdin que es im-

posible separarlas»<sup>18</sup>. O, una vez más, cuando dice sobre su estudio cinematográfico, «que era, en suma, una fiel imagen, en miniatura, de mi teatro fantástico»<sup>19</sup>.

Por tanto, puede que no hubiera, como el propio Méliès dice, una ruptura clara entre su carrera teatral y su carrera cinematográfica. De la misma manera que tampoco hay una clara distinción entre los títulos de sus espectáculos para el escenario y los títulos de sus películas. De hecho sería imposible discernir, sin consultar la documentación, qué trabajos de Méliès son películas y cuáles obras para la escena teatral. Esto se puede demostrar con la siguiente lista, que da la impresión de ser una lista de películas si no fuera por las fechas de producción (entre paréntesis), las cuales muestran sin lugar a dudas que se trata de piezas escénicas: *La Fée des fleurs ou le Miroir de Cagliostro* (El hada de las flores o el espejo de Cagliostro, 1889), *L'Enchanteur Alcofrisbas* (Alcofrisbas el encantador, 1889), *Le Manoir du Diable* (El taller del diablo, 1890), *Les Farces de la Lune ou les Méaventures de Nostradamus* (Los trucos de la Luna o las desventuras de Nostradamus, 1891), *Le Charlatan fin de Siècle* (El charlatán fin de siglo, 1892) y *L'Auberge du Diable* (La posada del diablo, 1894)<sup>20</sup>.

Aunque referida casi exclusivamente a Méliès, esta conclusión a la que llego aquí conserva todo su valor, con mínimos ajustes de adaptación, para todos los “productores de imágenes animadas” durante el llamado cine de los inicios. Lo que los hermanos Lumière crearon, y esto casi siempre se asume sin comprender completamente todas sus repercusiones, fueron las *fotografías* animadas, y su trabajo debería ser visto necesariamente como parte de la historia de la fotografía. Las vistas Lumière pertenecen tanto, a la historia de las vistas fotográficas como a la historia del cine, si no más. Sería mucho más productivo escribir la historia de la obra de los Lumière comparándola *sincrónicamente* con otros trabajos derivados de la misma práctica cultural que estudiándola diacrónicamente como parte de la historia del cine<sup>21</sup>. Porque las vistas Lumière no desplazan a ninguna otra línea de trabajo dentro de la práctica cultural de la fotografía, sino que, en cierto sentido, lo que hicieron fue amalgamarse con esa trayectoria: naturalmente, la fotografía fija continuará existiendo en 1895, 1896 y 1897 y sería más provechoso estudiar las vistas Lumière desde el punto de vista sincrónico como un fragmento del variado trabajo llevado a cabo dentro de la práctica cultural conocida como “fotografía” que incluiría, de acuerdo con esta propuesta, las obras de los primeros en manejar la manivela de un toma-vistas de vistas animadas.

Así pues, está claro que los primeros experimentos a los que se vincula la introducción del cinematógrafo pertenecen a prácticas que de ninguna manera estaban en sus períodos “iniciales”.

Anuncio del Teatro Robert Houdin



<sup>17</sup> Jacques Deslandes, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès* (Paris, Cerf, 1963), p. 71.

<sup>18</sup> Citado sin indicación de la fuente por Jacques Deslandes en “Vieux papiers d'un cinéophile. Trucographie de Georges Méliès (1861-1938)”, publicado como anexo al libro de Pierre Jenn, *Georges Méliès cinéaste* (Paris, Albatros, 1984), p. 142. En un correo electrónico fechado el 23 de abril de 1997, Jacques Malthête me escribe acerca de esta referencia “Jacques Deslandes (*Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, pp. 30-31) indica sólo una vez (en la página 31) la fuente de la cita. Era una carta de Méliès (¿a quién?) publicada en *L'Escamoteur* 8 (Enero 1948)”.

<sup>19</sup> Georges Méliès, “Les vues cinématographiques”, *Propos sur les vues animées*, André Gaudreault, Jacques Malthête y Madeleine Malthête-Méliès (eds.), número especial de *Les dossiers de la Cinématèque*, 10 (1982), p. 11.

<sup>20</sup> Para una lista actualizada y anotada de los espectáculos mágicos de Méliès, ver Jacques Malthête, *Méliès. Images et illusions* (Paris, Exporégie, 1996), pp. 33-46.

<sup>21</sup> Como sugirió Marc-Emmanuel Mélon en el seminario coordinado por mí en Lieja (Bélgica) en febrero de 1996 (bajo los auspicios de la Université de Liège y de la Cinémathèque Royale de Bélgica): «la lógica del catálogo Lumière es la lógica seriada (de las series), que viene de la fotografía y que fue profusamente usada en la fotografía durante todo el siglo XIX».

¡Fuera, por tanto, *de los inicios!*

¿Qué es, pues, lo que nos queda de la famosa expresión? De “cine de los inicios”, nada. Pero si regresamos a la expresión francesa “*le cinéma des premiers temps*” y a nuestra traducción de ésta como “el cine de la época temprana” o “el primer cine” encontramos el artículo determinado singular “el”, ¡usado de una forma harto curiosa! ¡Y realmente curiosa! Y debemos cuestionar también esta palabra, a pesar de su relativamente pequeño tamaño, ya que nos engatusa con espejismos tanto o más que los otros dos términos de la ecuación. Porque ese “el” al comienzo supone de raíz un intento de unir lo que no puede ser unido. La práctica cultural “escena fantástica/de trucos”, aun en su versión cinematográfica, tiene muy poco en común con la práctica cultural del “juego de magia”, aun en su versión cinematográfica, incluso cuando las dos aparecen unidas hasta cierto punto artificialmente en el catálogo Méliès. Las vistas exhibidas en el cine de la Maison Dufayel de París para niños y niñeras ciertamente tenían poco que ver con la exhibición en una feria ambulante de una película Méliès como *La Tentation de Saint-Antoine* (La Tentación de San Antonio, 1898). La proyección en París de la cinta Méliès *Raid Paris-Monte Carlo* (Rally Paris-Monte Carlo, 1905) tiene muy poco en común con las condiciones en las que Henry de Grandsaignes d'Hauterives exhibía vistas en Quebec<sup>22</sup>. Y el pase de una típica película Pathé sobre «las alegres historias de un calavera» en el Lower East Side de Nueva York poco o nada tiene en común con una vista proyectada como complemento a un espectáculo de linterna mágica organizado por *La Bonne Presse* en París. Antes de su institucionalización, las variadas prácticas alrededor del cinematógrafo no tenían nada en común. Son los historiadores del cine y los teóricos los que han unido estas prácticas artificialmente y de forma ideal en su discurso sobre: “el” primer cine, “el” cine de la época temprana. Pero no había *un* solo cine antes de 1910, había docenas y ninguno era el verdaderamente dominante, porque precisamente el cine aún estaba por institucionalizar.

¿El cine de los primeros tiempos? ¡Fuera, *el!*

### Un problema terminológico

Entonces, ¿cómo vamos a llamar a nuestro objeto de estudio sin enmarañarlo todo? ¿Cómo, desde la base de las críticas que acabo de hacer y sin exponerme yo mismo a ser criticado a su vez? ¿Qué puedo proponer para desplazar la consagrada —e inadecuada— expresión “cine de los inicios”? Podemos, por ejemplo, evitar el problema recurriendo, como he venido haciendo durante varios años, a la expresión “vistas animadas” para hablar de los propios filmes. Éste era uno de los términos utilizados en la época en que se producían, pero no es muy adecuado para describir un período o un paradigma. Igualmente, siguiendo a la anterior generación de estudiosos (Edgar Morin y Jacques Deslandes, en particular) podemos usar el término “cinematógrafo” para identificar “cinematografía de los inicios” y contraponerla a “cine”, que se usaría para denominar únicamente al cine institucional. Aunque esta es una distinción sutil y bastante útil, en mi opinión no basta para permitirnos distinguir claramente y sin errores entre los dos conceptos. Lo que necesitamos para designar el llamado “cine de los inicios” es un término general, que englobe todo e implique por completo al fenómeno al que intentamos meter mano.

Inicialmente pensé en volver a la expresión “el cine de atracciones”, que tiene la ventaja de contar con la categoría fundamental de la atracción. Tom Gunning y yo introduji-

mos esta expresión en el campo de los estudios sobre “cine de los inicios” en 1985<sup>23</sup>. Pero la resbaladiza contradicción del uso de la palabra “cine” permanece. Luego pensé en proponer la expresión “cinematografía de los inicios” (que he utilizado unas líneas más arriba), pero, tal y como hemos visto, el complemento determinante de “de los inicios” (“*early*”) me preocupa (a pesar de que estas preocupaciones son pocas y menos serias, porque me refiero a “cinematografía” y no a “cine”, aun así...). Me hubiera encantado tener un golpe de genialidad y ser capaz de fundir esas dos expresiones en algo parecido a “cinematografía-atracción”, pero encontré que alguien se me había adelantado: consultando el indispensable *Le lexique français du cinéma des origines à 1930* de Jean Giraud, descubrí que el término en francés ya existía<sup>24</sup>. Por el momento su única y conocida aparición es en los escritos de uno de los primeros historiadores cinematográficos: no uno cualquiera, porque alrededor de veinte años antes de publicar su historia del cine, no sólo había sido coetáneo de la cinematografía-atracción sino que había sido una de sus grandes figuras.

Este temprano (!) historiador era G.-Michel Coissac, el autor en 1906 del impactante *Manuel pratique du conférencier-projectionniste* publicado por *La Bonne Presse*<sup>25</sup>. En su *Histoire du Cinématographe* (1925) escribió que, alrededor de 1907-08: «los grandes bulevares de París rápidamente se convirtieron en el centro de la cinematografía-atracción»<sup>26</sup>.

Cinematografía-atracción, como yo lo utilizaré desde ahora. A mi modo de ver, esta expresión tiene la cualidad de “problematizar” dinámicamente nuestro objeto de estudio. Es una expresión que, al mismo tiempo que se proyecta en dirección a los años veinte hacia la aportación por parte de uno de los participantes directos en el período, responde a la idea que hemos acabado por tener de los años iniciales de la cinematografía, a principios del siglo XXI. Esto es, a finales del siglo XX, siglo que puede ser dividido a partir de cómo ha venido designando (al menos en francés) el período investigado: de 1930 a 1960 la expresión “cine primitivo” (“*cinéma primitif*”) tomó el control, mientras que a partir de 1960 “el cine de los primeros tiempos” (“*le cinéma des premiers temps*”) empezó a hacerse hueco.

### La atracción del Cinematógrafo

Debimos suponer que Jacques Aumont aprobaría el término cinematografía-atracción aunque sólo fuera por incorporar una de las ideas clave de Sergei Eisenstein —la atracción—, de las que Aumont es uno de sus difusores más brillantes. De hecho, habría bastante que decir acerca de la convergencia entre la atracción eisensteiniana y las atracciones del cinemató-

<sup>23</sup> Lo hicimos en el Congreso de Cerisy “Nouvelles approches de l'histoire du cinéma” en el verano de 1985. Ver André Gaudreault y Tom Gunning, “Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?” en Jacques Aumont, André Gaudreault y Michel Marie (eds.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches* (Paris, Sorbonne, 1989), pp. 49-63. Este artículo apareció en traducción al inglés en el *dossier* de Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006).

<sup>24</sup> Jean Giraud, *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930* (Paris, CNRS, 1958).

<sup>25</sup> G.-Michel Coissac, *La Théorie et la pratique des projections* (Paris, Maison de la Bonne Presse, 1906). Una versión abreviada de ese libro titulada *Manuel pratique du conférencier-projectionniste*, fue publicada por la misma editorial en 1908.

<sup>26</sup> G.-Michel Coissac, citado en Giraud 91 (en la voz “*cinématographie-atraction*”). La referencia completa del libro de Coissac es como sigue: *Histoire du Cinématographe. De ses origines à nos jours* (Paris, Cinéopse/Gauthier-Villars, 1925). Nótese que Coissac usa la palabra “*cinématographe*” en el título. Su utilización de la expresión “*cinématographie-atraction*” se puede encontrar en la página 359.

<sup>22</sup> Para aprender más sobre este pintoresco aspecto de las exhibiciones de vistas animadas en Canadá, ver Serge Duigou y Germain Lacasse, *Marie de Kerstrat* (Rennes, Ouest-France, 2002).

D.W. Griffith durante el rodaje de *The Escape* (1913)



grafo de los primeros tiempos<sup>27</sup>, así como de la importancia de la atracción en el ámbito cultural en general a lo largo del siglo XX<sup>28</sup>.

No obstante, no nos debemos sorprender de la convergencia entre la atracción de los primeros tiempos y la atracción eisensteiniana. Porque esta última, sencillamente, tiene su "origen" en la primera. O, para decirlo de manera correcta, porque ambas comparten un origen común. La cualidad atraccional de la cinematografía-atracción no es simplemente una categoría intelectual concebida por estudiosos contemporáneos necesitados de modelos interpretativos. La atracción fue ley de vida para varios de los protagonistas de esa cinematografía-atracción que tenían que enfrentarse a ella en su actividad diaria, absolutamente conscientes de lo que eso significaba. Cuando, en los primeros años veinte, Eisenstein se apodera del concepto de atracción y le da un lugar en sus teorías (y, por tanto, se lo da en la teoría fílmica en su conjunto), la palabra "atracción" ya estaba en boca de todo el mundo, o al menos, *lo había estado durante cerca de treinta años*. Y durante todo ese tiempo tuvo el mismo significado que tuvo para Eisenstein desde el principio. De hecho, *la atracción eisensteiniana y la atracción de los primeros tiempos surgen ambas de un origen común, la cultura de los espectáculos populares que se dio en el cambio de siglo*. Así, en el mismo año en que Eisenstein publica su artículo sobre la atracción, en 1923<sup>29</sup>, la popular revista francesa *Ciné pour tous* publica un artículo anónimo de dos páginas titulado "La atracción en las películas"<sup>30</sup> en el que básicamente se expone cómo los filmes de ese momento se construían alrededor de breves momentos de atracción como tormentas, explosiones o todo tipo de

<sup>27</sup> Sobre este tema véase mi artículo "Les vues cinématographiques selon Eisenstein, ou: que reste-t-il de l'ancien (le cinéma des premiers temps) dans le nouveau (les productions fílmiques et scripturales d'Eisenstein)?" en Dominique Chateau, François Jost y Martin Lefebvre (eds.), *Eisenstein: l'ancien et le nouveau* (Paris, Sorbonne/Colloque de Cerisy, 2001), pp. 23-43. Algunas de las ideas y pasajes de ese texto se pueden encontrar en el presente artículo.

<sup>28</sup> Sobre este tema ver en particular Tom Gunning, "Cinéma des attractions et modernité" (*Cinémathèque*, 5, 1994), pp. 129-39. [Versión inglesa: "The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity" (*Yale Journal of Criticism*, 7.2, otoño 1994), pp. 189-201].

<sup>29</sup> Sergei Eisenstein, "The Montage of Attractions [1923]", *Selected Works. Volume 1: Writings, 1922-34*, ed. y trad. Richard Taylor (London, British Film Institute, 1988), pp. 33-38.

<sup>30</sup> (*Ciné pour tous* 118, noviembre 1923), pp.10-11.

acciones repentinas. El artículo alaba las películas de persecuciones en especial por conseguir explotar todas las posibilidades del movimiento y el autor menciona el clímax de las escenas de rescate en las películas de Griffith y no duda en criticar las películas contemporáneas (hablamos de los primeros veinte) por el uso indiscriminado de todo un amplio abanico de catástrofes para crear el clímax (fuegos, ciclones, explosiones, terremotos, etc.): «Hemos llegado rápidamente al punto en el que la atracción reina de una manera sensacionalista y se incorpora a las películas con o sin causa justificada para conseguir intensificar su atractivo». El autor llega a preguntarse si son necesarios tantos "puntos álgidos" cuando frecuentemente parecen ser «perfectamente inútiles para el desarrollo lógico de la acción».

La palabra "atracción", como he señalado más arriba, estaba en boca de todo el mundo, y, añadiré, estaba en la pluma de todo el mundo. La encontramos en los periódicos tan pronto como en 1896: «Con la llegada del buen tiempo, las atracciones en París son más numerosas y variadas cada día en el cinematógrafo»<sup>31</sup>. O, como otro cronista escribe acerca de una vista Pathé de 1906 *«Le Tour du monde d'un policier* (La vuelta al mundo de un policía) es una magnífica atracción cinematográfica»<sup>32</sup>. También encontramos el término en algunos textos más teóricos o, al menos, más reflexivos. Como a continuación se puede ver en un agudo juicio de Louis Delluc en 1917: «Los espectadores se preocupan menos de las atracciones. Prefieren una historia, una buena historia, vívida y bien contada»<sup>33</sup>. Sin embargo, el premio a la lucidez es para E.-I. Fouquet que escribe en 1912:

«El cinematógrafo ha sido visto durante mucho tiempo como una "atracción". Se usó en los cafés-conciertos, en el *music-hall*, en los programas de vodevil, como un cantante o un acróbata más. [...] Hoy, ya no es así: las sesiones de cinematógrafo generalmente duran toda la tarde y la audiencia ya no se aburre con ellas. El cine ya no es una atracción sino una forma normalizada de entretenimiento.

A diferencia de como era anteriormente, ahora el cinematógrafo hace uso de algunas atracciones.

[...] Es más, lo que es visto como una atracción en *music-halls*, teatros de vodevil y circos (pruebas de fuerza, trapecistas, juegos de magia, escenas cómicas, bailes) se puede filmar y de esta manera se convierten en un espectáculo tan interesante como podrían ser en la realidad»<sup>34</sup>.

Pero, ¿qué es exactamente una atracción? Giraud la describe como «un elemento cautivador y sensacional del programa»<sup>35</sup>. O, como Gunning señala, es el momento de puro "exhibicionismo"<sup>36</sup> caracterizado por la evidencia implícita de la presencia del espectador, un espectador al que se interpela directamente de un modo exhibicionista. La atracción está

<sup>31</sup> (*La Nature*, 11 de enero de 1896), citado en Giraud, *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930* (Paris, CNRS, 1958), p. 48 (voz "attraction").

<sup>32</sup> (*Le Progrès*, Lyon, 17 de julio de 1906), citado en Giraud, *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930* (Paris, CNRS, 1958), p. 48.

<sup>33</sup> (*Le Film*, 9 de julio de 1917), citado en Giraud, *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930* (Paris, CNRS, 1958), p. 48.

<sup>34</sup> E.-I. Fouquet, "L'Attraction" (*L'Echo du Cinéma*, 11, 28 de junio de 1912), p. 1.

<sup>35</sup> Giraud, *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930* (Paris, CNRS, 1958), p. 48.

<sup>36</sup> Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator, and the Avant-Garde" en Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space Frame Narrative* (London, British Film Institute, 1990), p. 57. Reimpreso en Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006).

ahí, ante el espectador, *para ser vista*. En sentido estricto, la atracción existe sólo con el objetivo de hacer alarde de *su visibilidad*<sup>37</sup>. Como norma, las atracciones son momentáneas, si no instantáneas; Gunning dice que «pueden ser definidas como una presencia inmediata»<sup>38</sup>. Con otras palabras, él mismo expone en otro sitio que una atracción es «un elemento que aparece repentinamente, atrae nuestra atención y desaparece sin desarrollar una línea narrativa o un universo diegético coherente»<sup>39</sup>.

Las atracciones de la cinematografía-atracción son aquellas de los momentos cumbre de la proyección, los momentos fuertes que puntúan las vistas animadas; están desparramadas por todo el discurso de las mismas y llegan a constituirse en el núcleo de muchas de ellas. Este es el caso de la vista uni-puntual (compuesta de un único plano, un solo cuadro), *How*

*it feels to be run over* (Cómo se siente uno al ser atropellado, Hepworth, 1900), en la que el automóvil avanza hacia la cámara y choca contra ella, causando la interrupción repentina e inesperada de la filmación. Se puede afirmar también de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (La llegada de un tren a la estación, Lumière, 1897), en el espectacular instante en el que parece que la locomotora está a punto de pasar por encima de los espectadores. Finalmente, es así también en el momento de la acción repentina en *L'Arroseur arrosé* (El regador regado, Lumière, 1895) cuando el chorro de agua, liberado de forma súbita, rocía la cara del pobre jardinero.



El regador regado  
(L'Arroseur arrosé,  
Lumière, 1895)

### Atracción versus Narración

Las *atracciones* no son sólo el principio predominante de la cinematografía-atracción. También están en contradicción con el principio dominante en el cine institucional: la narración. Sin embargo, es cierto que atracción y narración colaboran adecuadamente: las atracciones que encontramos en la cinematografía-atracción muchas veces incluso forman parte de una infraestructura narrativa. Esto es lo que el propio Méliès recalca cuando escribe lo siguiente:

«Debemos decir que en este caso el guión no es nada más que el hilo de que unen todos los “efectos” que no están íntimamente conectados, de la misma manera que el presentador en un espectáculo de variedades está allí para conectar las actuaciones que no tienen nada que ver las unas con las otras»<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator, and the Avant-Garde” en Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space Frame Narrative* (London, British Film Institute, 1990).

<sup>38</sup> Tom Gunning, “Attractions, truquages et photogénie: l’explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907” en Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie y Vincent Pinel (eds.), *Les vingt premières années du cinéma français* (Paris, Sorbonne Nouvelle/AFRHC, 1995), p. 179.

<sup>39</sup> Tom Gunning, “Cinéma des attractions et modernité”, *(Cinémathèque, 5, 1994)*, p. 132.

<sup>40</sup> Georges Méliès, “Importance du scénario” en Georges Sadoul, *Georges Méliès* (Paris, Seghers, 1961), p. 115.



A la conquista del  
Polo (La conquête du  
pôle, Georges Méliès,  
1912)

A la inversa, el cine narrativo está siempre plagado de atracciones. De hecho éstas se presentan, algunas veces de forma masiva, en el cine popular de entretenimiento, incluso en el más reciente; especialmente en las películas de aventuras, las comedias musicales, los filmes de suspense, los de ciencia ficción, etc. ¿Qué son, en el fondo, una película de James Bond o un episodio de *La guerra de las galaxias* si no, una serie de “efectos” sin mucha conexión entre ellos? Precisamente, ¿no consiste el reto de los guionistas de dichas películas en unir esas escenas de una manera no demasiado inconexa? De hecho, éste es uno de los principios de la institución: disolver en una estructura narrativa las atracciones diseminadas por todo el discurso del film, integrarlas de la manera más orgánica posible.

Después de todo, la aparente contradicción entre atracción y narración es sólo la reaparición de lo que debemos interpretar como la *contradicción esencial del cine* como sistema, la inevitable contradicción que pesa sobre el cinematógrafo, constantemente dividido entre lo momentáneo y la *progresión lineal*.

Lo momentáneo es la atracción, que es inevitable y constantemente cuestionada por la contaminación de la progresión narrativa, por el pliegue de lo momentáneo dentro de la progresión. Por definición, el cinematógrafo supone un discurso que se despliega en el tiempo y se experimenta en su *duración*. Esto significa que cualquier película, también cualquier vista, no importa lo corta que sea, está constituida por una *cadena* de significantes alineados uno tras otro: significantes momentáneos sujetos al proceso de crear la progresión involucrada en el desenrollamiento de la cinta de celuloide.

Es más, esta tensión entre lo momentáneo y la progresión lineal, se puede encontrar por todas partes en las categorías que usamos para pensar sobre el cine. Piénsese, en particular, en la oposición —con la que barro para casa<sup>41</sup>— entre la mostración y la narración. Piénsese también en la oposición entre efectos *espectaculares* y efectos *narrativos*, entre el fotograma y el plano, entre el encuadre y el montaje, etc. En conclusión, el problema del cine es

<sup>41</sup> André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit* (Paris/Quebec, Armand Colin/Nota Bene, 1999 [1988]). Próximamente editado por University of Toronto Press en una traducción inglesa de Timothy Barnard con el título *From Plato to Lumière: Monstration and Narration in Literature and Cinema*.

siempre el mismo: crear una progresión lineal a partir de lo momentáneo. A un nivel estrictamente tecnológico, esta es la definición exacta del cine: con un fotograma, estamos en el ámbito del instante (esta sería la *tesis*); mientras que con el segundo fotograma, y aquellos que le siguen, entramos en el ámbito de la progresión lineal (*antítesis*). Por tanto, probablemente podemos sugerir la idea de que la narración, en virtud de esta dinámica, es una especie de antítesis de la atracción.

### Atracciones mostrativas versus integración narrativa.

Un examen de todo esto nos condujo hace unos veinte años a Tom Gunning y, a mi en particular, a proponer que este período desde la invención del cinematógrafo hasta la institucionalización del cine debería ser visto como una serie de “sistemas interrelacionados” como lo llamamos en su día. Proponíamos identificar y definir esos sistemas con el objetivo de entender películas concretas, de manera que fuera posible, como recalcábamos entonces «discernir mejor, dentro de cada una, qué elementos conforman el sistema y cuáles divergen de él»<sup>42</sup>. De ese modo, sacamos a la luz varios de los sistemas de *reglas* y *normas* que contribuían a establecer una serie coherente de expectativas en torno al modo en que una vista o una película deberían funcionar en una era determinada. Las elecciones estilísticas del operador y, más tarde, del realizador se basaban en esas expectativas.

Dentro de este período que desemboca en la institucionalización del cine, identificamos dos “modos de práctica filmica”<sup>43</sup> sucesivos. El primero de estos modos dominó durante el más inicial de los periodos de la historia del cine, hasta 1908; mientras el segundo extenderá su dominio hasta alrededor de 1914. Llamamos al primero el “sistema mostrativo de atracciones” y al segundo el “sistema de integración narrativa”. Dentro del sistema mostrativo de atracciones, la narración cinematográfica, por supuesto, era completamente secundaria. En ese sistema, más exactamente, reinaban la mostración cinematográfica y la atracción. Los elementos cinemáticos que hemos dado en llamar, quizás exageradamente, *lenguaje cinematográfico* hacen su primera aparición durante este período (primeros planos, picados, *travellings*, etc.). No obstante, en el sistema mostrativo de atracciones estos elementos no necesariamente tenían la misma función que tendrán en el sistema que le continúa, el de integración narrativa. Así, el primer plano, por ejemplo, tiene en el primer sistema la función de “lente de aumento” (los primeros planos filmicos mostrativos nos posibilitan ver “cabezas aumentadas”, un elemento de atracción allá dónde los haya). Sin embargo, en el sistema de integración narrativa el primer plano tiene una función más deíctica e indicativa (el primer plano filmico narrativo se convierte en el principal modo de indicar un detalle y ponerlo en primer plano sin utilizar el efecto de lente de aumento, enfatizando así la función narrativa del propio elemento). En el primer caso, el objeto descrito se acerca artificialmente al ojo del espectador mediante una especie de imagen hinchada. Nuestra visión es estimulada por tamaño atracción, como, por ejemplo, en el muy atractivo primer plano que muestra al jefe del la banda de atracadores disparando a cámara en *The Great Train Robbery* (Asalto y robo de un tren, Edison, 1903). En el segundo caso, mediante algún misterioso e indescifrable proceso, el espectador se acerca al objeto observado y no al contrario (y aquí reside lo “mágico” del cine narrativo). Un ejemplo de profun-

<sup>42</sup> Gaudreault y Gunning, “Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?” en Jacques Aumont, André Gaudreault y Michel Marie (eds.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches* (Paris, Sorbonne, 1989), pp. 56-57. Ver también el *dossier* en Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006).

<sup>43</sup> Esta expresión es de David Bordwell en “Textual Analysis...” (*Enclitic*, otoño 1981/primavera 1982), p. 129.



El famoso disparo a la cámara de *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903)

da narratividad del primer plano es el frasco de medicamento en el film de Griffith *The Medicine Bottle* (El frasco de medicina, Biograph, 1909).

Por tanto, dentro del sistema mostrativo de atracciones, primeros planos, picados o *travellings* no tienen las mismas funciones que tienen en el sistema de integración narrativa. Hay una razón en particular para esto, en el primer sistema esos elementos no están estrictamente sujetos a la “narrativización”<sup>44</sup>. Como Tom Gunning y yo mismo lo definimos, el sistema de integración narrativa aparece para ser el sistema a través del cual el cine sigue un proceso integrado de narrativización. Durante este período, el discurso cinemático se pone *al servicio* de la historia que se cuenta. De ese modo, los diversos componentes de la expresión cinemática se movilizan alrededor y se supeditan a los estrictos fines narrativos:

«La característica dominante del sistema de integración narrativa es que se elige un elemento de significación cinemática y se le da una función integradora: la de contar la historia. El narrador escoge los diversos elementos del discurso como una función de la historia, y es también a través de la historia cómo se conduce al espectador a interpretar las formas del discurso cinemático. La sutura del narrador filmico y del espectador están garantizadas por la coherencia del proceso de narrativización. Al mismo tiempo que el sistema de integración narrativa tomaba forma nacía algo cuya existencia era sólo teórica, pero cuya tarea era modular y dirigir el discurso cinemático: el narrador, cuya “voz” se puede oír de principio a fin del film mediante el modo en que estructura, de una vez por todas, lo profilmico, el trabajo de la cámara y el montaje»<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Para el desarrollo del concepto sistema de integración narrativa, ver Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph* (Urbana [USA], University of Illinois Press, 1991).

<sup>45</sup> Gaudreault y Gunning, “Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?” en Jacques Aumont, André Gaudreault y Michel Marie (eds.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches* (Paris, Sorbonne, 1989), p. 58. Ver también *dossier* en Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006).

El cine institucional es un cine narrativo, así que necesita un narrador. El "cine" de las atracciones no tiene necesidad de narrador. Prefiere al charlatán de feria, al maestro de ceremonia del *music-ball*, del teatro de vodevil o del café-concierto, al vocero a la entrada del cine, quienes añadían la atracción de su propia actuación a las atracciones de la cinematografía-atracción.

### A modo de conclusión

Argumentar una ruptura entre el llamado "cine de los inicios" y el cine institucional es proponer un cambio radical en la actitud hacia un tema tan importante para los investigadores cinematográficos como es el cine de los inicios. Supone también acabar finalmente con el intento de ver qué queda de uno (del cine de los inicios) en el otro (en el cine institucional). Por el contrario, argumentar una ruptura entre el cine de los inicios y el cine institucional supone destacar las diferencias entre estos dos conceptos y revelar la cualidad "orgánica" de estas diferencias. Dicha cualidad orgánica se deriva del hecho de que, en aquel tiempo, nada estaba aún fijado con respecto a las prácticas o usos cinematográficos. Entre el momento de la invención del cinematógrafo (digamos, 1895) y el momento de la institucionalización del cine (digamos, 1915) el ámbito de lo cinematográfico era un campo abierto a la experimentación y la investigación. Nuestra labor es la de convencernos a nosotros mismos de que el punto fundamental de ruptura en la historia del cine no fue la invención de la cámara tomavistas en la última década del siglo XIX (el Kinetógrafo, el Cinematógrafo) sino la constitución de la institución "cine" en la segunda década del siglo XX, una institución cuyo primer principio fue el rechazo sistemático de los usos y costumbres del cine de los inicios, de un pasado al que la institución no le debería absolutamente nada (lo que, por otra parte, no es del todo falso). Desde esta perspectiva, debemos insistir sobre lo que en otro sitio<sup>46</sup> he llamado la cualidad de *alien* del cine de los inicios, una cualidad verdaderamente irreductible de ajeno que los historiadores cinematográficos tradicionales siempre han tratado de tapar.

### Notas

Este artículo ha sido escrito con el apoyo de GRAFICS (Grupo de investigación sobre la emergencia y formación de las instituciones cinematográfica y escénica) de la Universidad de Montreal (Canadá), financiado por el Servicio de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades de Canadá/Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC) y los fondos para la investigación sobre la sociedad y la cultura de Québec. GRAFICS forma parte del Centro para la investigación sobre la intermedialidad/Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) de la Universidad de Montreal. El presente artículo es una versión revisada de una parte del libro publicado en italiano *Cinema delle origini. O della "cinematografia-attrazione"* (Milano, Il Castoro, 2004).

**ABSTRACT** By establishing a point of rupture between "pre-cinema" and "early cinema" around 1895, historians have literally cut cinema off from its roots. The sudden availability of a new technology does not make it possible to pass to a new cultural order; the fundamental point of rupture in film history was not the invention of the moving picture camera in the 1890s but rather the constitution of the institution "cinema" in the 1910s. Before institutionnalisation, moving pictures were the domain of the attraction, the domain of *kine-attractography*, an expression which has the quality of dynamically "problematizing" the early years of moving pictures. ☺

<sup>46</sup> En el Congreso celebrado en París en 1993. Ver André Gaudreault y Denis Simard, "L'extranéité du cinéma des premiers temps: bilan et perspectives de recherche," *Les vingt premières années du cinéma français*, pp. 15-28.