

# El cine de atracciones: Las primeras películas, su público y la vanguardia<sup>1</sup>

Tom Gunning\*

Traducción de Ignacio Albornoz\*\*

**E**n 1922, entusiasmado luego de haber asistido a una proyección de *La roue* de Abel Gance, Fernand Léger intentó definir por escrito las posibilidades radicales del cine. El potencial del nuevo arte no estribaba, según él, en su capacidad para “imitar los movimientos de la naturaleza” o en su semejanza con el teatro, que consideraba un “camino equivocado”. Su singular fuerza consistía más bien en “dar vida a las imágenes”.<sup>2</sup> Es precisamente ese aprovechamiento de la visibilidad, el acto de mostrar y de proyectar, lo que el cine anterior a 1906, a mi

---

<sup>1</sup> [N. del T.] El presente texto es la traducción castellana de la primera versión del artículo de Tom Gunning “The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, publicado originalmente en *Wide Angle*, vol. III, n. ¾, 1986, pp. 63-70. Más tarde, el mismo artículo, aunque con leves modificaciones y sin imágenes, sería objeto de una reedición en el marco del volumen colectivo dirigido por Thomas Elsaesser *Early Cinema. Space, Frame, Narrative* (Londres, British Film Institute, 1990, pp. 56-62). Para esta traducción me serví también de la versión francesa del artículo en cuestión, realizada para la revista *1985* (n. 50, 2006) por Franck Le Gac. Acudí a la versión de Le Gac allí donde las frases inglesas presentaban ciertas dificultades sintácticas o resultaban algo torpes al ser vertidas literalmente al castellano. La confrontación con la estructura sintáctica del francés, más cercana a la de nuestra lengua, me permitió las más de las veces dar con fórmulas menos anquilosadas. En varias ocasiones, por lo demás, las reformulaciones y compromisos propuestos por Le Gac fueron de gran ayuda e iluminaron mis propias elecciones léxicas o sintácticas. He remedado también, como fuera ya el caso en la versión francesa, ciertas omisiones del aparato de notas original. En lo que respecta a este último, he decidido además mantener las versiones inglesas citadas por Gunning, salvo en dos casos específicos (Metz, Eisenstein) para los cuales contaba con ediciones castellanas a mi disposición. Para su publicación en *Vivomatografías*, este texto cuenta, desde luego, con la amable autorización de su autor, cuya disponibilidad y receptividad agradezco.

<sup>2</sup> LÉGER, Fernand. “A Critical Essay on the Plastic Qualities of Abel Gance’s Film *The Wheel*”. En: Fry, Edwards (coord.). *Functions of Painting*. Nueva York: Viking Press, 1973, pp. 20-23, p. 21. [N. del T.] En razón de las precisiones aportadas por Le Gac en el cuerpo de notas de su versión, he preferido aquí citar también, en complemento, el texto original de Léger: “La Roue, sa valeur plastique”. En: Forestier, Sylvie (coord.). *Fonctions de la peinture*. Paris: Gallimard, pp. 55-60.

parecer, demuestra con mayor intensidad. Su influencia en las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX debe, por lo tanto, ser explorada nuevamente.

Los escritos sobre cine de los primeros vanguardistas (futuristas, dadaístas y surrealistas) siguen un patrón similar al de Léger: entusiasmo por el nuevo medio y sus posibilidades; y decepción por la manera en que este se ha desarrollado hasta entonces, así como por su sujeción a formas artísticas tradicionales, particularmente el teatro y la literatura. Esta fascinación por el *potencial* de un medio (y la consecuente quimera de liberar al cine de su sujeción a formas atávicas y ajenas) puede ser entendida según distintos puntos de vista. Quisiera utilizarla aquí para iluminar un aspecto al que ya me he acercado previamente desde otros ángulos: la extraña y heterogénea relación que el cine anterior a 1906 (aproximadamente) establece con el cine posterior, y la manera en que la consideración de esa heterogeneidad señala una nueva concepción de la historia del cine y de la forma fílmica. Mi trabajo en esta línea ha sido emprendido en colaboración con André Gaudreault.<sup>3</sup>

La historia del cine temprano, como la historia del cine en su conjunto, ha sido escrita y teorizada en un contexto de hegemonía de los films narrativos. Pioneros del cine como Smith, Méliès y Porter han sido estudiados principalmente desde el punto de vista de su contribución al cine como medio para contar historias, específicamente a través de la evolución del montaje narrativo. Aunque no completamente errados, estos enfoques son parciales y pueden distorsionar potencialmente tanto el trabajo de tales cineastas como las fuerzas que, en la práctica, daban forma al cine pre-1906. Unas pocas observaciones bastarán para mostrar que el cine temprano no estaba entonces dominado por el impulso narrativo que más tarde afirmarí­a su influencia

---

<sup>3</sup> Ver mis artículos: “The Non-Continuous Style of Early Film”. En: Holman, Roger (coord.). *Cinema 1900-1906*. Brussels: FIAF, 1982; y “An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and its Relation to American Avant Garde Film”. En: Fell, John L. (coord.). *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 1983, pp. 355-66; y nuestra ponencia colaborativa presentada por André Gaudreault en el coloquio de Cerisy sobre la historia del cine (agosto de 1985): “Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?”. Me gustaría también mencionar la importancia de mis conversaciones con Adam Simon y nuestro deseo de investigar con mayor profundidad la historia y la arqueología del espectador cinematográfico.

sobre el medio. En primer lugar, está el rol de suma importancia que jugaban los filmes de actualidades<sup>4</sup> en la producción cinematográfica de los primeros años. El estudio de las películas patentadas en los Estados Unidos muestra que hasta 1906, los filmes de actualidades sobrepasaban en número a las películas de ficción.<sup>5</sup> La tradición de los Lumière de “poner el mundo al alcance de todos” por medio de películas de viaje y actualidades no desapareció con la salida del *Cinématographe* del campo de la producción fílmica.

Ahora bien, incluso en el ámbito de los filmes argumentales –agrupados a veces en lo que se ha conocido como la “tradición de Méliès”–, la narración jugaba un rol bastante diferente al que jugaría en el cine narrativo tradicional. A este respecto, el mismo Méliès declaraba, refiriéndose a su propio método de trabajo:

En cuanto al guion, la “fábula” o “relato”, apenas lo tomaba en cuenta al final. Puedo aseverar que, construido de ese modo, el guion no tenía para mí *ninguna importancia*, puesto que mi propósito era utilizarlo simplemente como “pretexto” para la “puesta en escena”, para los “trucos” o para la confección de cuadros con bellos efectos.<sup>6</sup>

Sean cuales sean las diferencias que puedan reconocerse entre Lumière y Méliès, no deberían estas ceñirse a la oposición entre un cine narrativo y un cine no-narrativo, al menos según la acepción actual de estos términos. Habría más bien que reunirlos a ambos en una concepción que vea en el cine no tanto una forma de contar historias como una manera de presentar al público una sucesión de vistas, fascinantes en virtud de su exotismo y de su poder de ilusión (trátase de la ilusión realista del movimiento brindada a los primeros espectadores por Lumière o de la ilusión de carácter mágico urdida por Méliès). En otras palabras, me parece que la relación con el espectador privilegiada por las películas tanto de los Lumière como de Méliès (así como de muchos

---

<sup>4</sup> [N. del T.] Filmes de actualidades, noticiarios de actualidades o noticias filmadas: son algunos de los tantos nombres con los que han sido conocidos en castellano los filmes informativos o noticiosos del cine temprano. Escojo, aquí, por su economía, la primera denominación.

<sup>5</sup> ALLEN C., Robert. *Vaudeville and Film: 1895-1915, A Study in Media Interaction*. New York: Arno Press, 1980, pp. 159, 212-13.

<sup>6</sup> MÉLIÈS, Georges. “Importance du scénario”. En: Sadoul, Georges (coord.). *Georges Méliès*. Paris: Seghers, 1961, p. 118.

otros cineastas del periodo, claro está) tenía una base común, que difería de las principales relaciones con el espectador instituidas por el cine narrativo posterior a 1906. Es esta concepción temprana del cine, dominante hasta 1906 o 1907, lo que me propongo aprehender mediante la fórmula “cine de atracciones”. Esta designa algo distinto de la fascinación por el relato explotada por el cine de los tiempos de Griffith, aunque sin oponerse necesariamente a ella. Y es que, en realidad, el cine de atracciones no desaparece con la preeminencia posterior del relato, sino que se manifiesta de manera subterránea, a través de ciertas prácticas de las vanguardias o como un componente puntual de algunas películas narrativas, de manera más evidente en ciertos géneros que en otros (por ejemplo, en los musicales).

¿Pero qué es exactamente el cine de atracciones? Se trata antes que todo de un cine basado en la cualidad que Léger celebraba: su capacidad para *mostrar* algo. En contraste con la dimensión voyerista del cine narrativo analizada por Christian Metz,<sup>7</sup> este sería más bien un cine exhibicionista. Un aspecto del cine temprano sobre el cual ya he escrito en otros artículos resulta emblemático de esta particular relación que el cine de atracciones establece con sus espectadores: la recurrente mirada de los actores a cámara. Este gesto, más tarde percibido como una ruptura de la ilusión realista del cine, es aquí ejecutado con brío, para establecer un contacto con el público. Combinando morisquetas dirigidas a la cámara en las comedias y constantes reverencias y ademanes de ilusionistas en las películas de magia, este cine hace alarde de su visibilidad y está dispuesto a sacrificar la aparente autonomía del universo de la ficción para solicitar la atención de los espectadores.

El exhibicionismo se torna literal en el caso de las películas eróticas, cuyo rol, más tarde relegado también a circuitos subterráneos, fue importante en la época de las primeras producciones: un mismo catálogo de Pathé podía, en efecto, promocionar una película sobre la Pasión de Cristo junto a películas eróticas que incluían a menudo desnudos completos, cuyo contenido era descrito en términos de “escenas

---

<sup>7</sup> METZ, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001. Particularmente los capítulos 4 y 5 de la primera parte, “El significante imaginario”, y la segunda parte, “Historia/Discurso: nota sobre dos voyeurismos”.

atrevidas de carácter picante”.<sup>8</sup> Como lo ha demostrado Noël Burch en su película *Correction Please: How We Got into Pictures* (1979), una cinta como *The Bride Retires* (Francia, 1902) revela un conflicto fundamental entre la tendencia exhibicionista del cine temprano y la creación de una diégesis ficcional. Una mujer se desviste antes de acostarse mientras su flamante marido, sentado detrás de un biombo, la espía. Es, sin embargo, a la cámara y al público que la novia dirige su sensual *striptease*, haciéndonos guiños, mirándonos y sonriendo en una ostentación de erotismo.

Como lo indica la cita de Méliès, las películas de trucos –quizás el género argumental predominante hasta 1906– son en realidad, más que una escena primitiva y narrativamente continua, un encadenamiento de exhibiciones y de atracciones mágicas. Muchos filmes de trucos están, en efecto, desprovistos de toda trama e hilvanan, sin mucha conexión y ciertamente sin caracterización de ningún tipo, una sucesión de transformaciones. No obstante, incluso los filmes de trucos con trama –*Voyage dans la lune* (1902), por ejemplo– no pueden ser abordados sin riesgos de ser malentendidos como meros precursores de estructuras narrativas posteriores. Y es que la intriga, en el fondo, no provee más que un marco dentro del cual pueden ser embastadas las demostraciones de las posibilidades mágicas del cine.

Los modos de exhibición del cine temprano reflejan también esa falta de preocupación con respecto a la creación, en pantalla, de mundos narrativos autosuficientes. Como lo ha demostrado Charles Musser,<sup>9</sup> los primeros empresarios del cine ejercían un control considerable sobre las funciones que presentaban, llegando incluso a modificar las películas que habían adquirido y a completarlas mediante toda una serie de adendas de sala tales como efectos de sonido y comentarios en voz alta. El caso más extremo de este tipo es el de los *Hale's Tours*, la cadena más grande de salas dedicadas exclusivamente al cine antes de 1906. Sus películas no solo eran secuencias no narrativas filmadas desde vehículos en movimiento (trenes, por lo general), sino que la sala misma estaba decorada y

---

<sup>8</sup> [N. del T.] En francés en el original: “scènes grivoises d’un caractère piquant”.

<sup>9</sup> MUSSER, Charles. “American Vitagraph 1897-1901”, *Cinema Journal* (University of Texas Press, Austin), vol. 22, n. 3, p. 10.

equipada como un vagón de tren, con un conductor que cortaba los billetes y con efectos de sonidos que simulaban el andar de las ruedas sobre los rieles y el siseo de los frenos de aire.<sup>10</sup> Experiencias como esta tenían más que ver con las atracciones de los parques de diversiones que con la tradición del teatro ortodoxo. La relación entre las primeras películas y la emergencia de los grandes parques de diversiones de entre siglo (como el de Coney Island, por ejemplo) constituye una base fecunda para repensar las raíces del cine temprano.

No deberíamos tampoco olvidar que el cine mismo era en sus inicios una atracción. En efecto, el público de los primeros años asistía a las funciones para presenciar más bien la demostración de ciertas máquinas (las últimas maravillas tecnológicas, inscritas en toda una línea de invenciones previas ampliamente exhibidas, como los rayos X o, un poco antes, el fonógrafo), y no tanto para ver películas. Asimismo, los afiches de los espectáculos de variedades publicitaban, cuando se trataba de su primera aparición, el Cinematografo, el Biografo o el Vitascope, y no *The Baby's Breakfast* o *The Black Diamond Express*. Después del periodo inicial de novedad, esta demostración de las posibilidades del cine persiste, y no solo en el marco de las películas de magia. Muchos de los primeros planos del cine temprano difieren de sus usos posteriores precisamente porque no utilizaban el cambio de escala como puntuación narrativa, sino como una atracción en sí misma. El primer plano de *The Gay Shoe Clerk* de Porter (1903) anticipa tal vez ciertas técnicas de continuidad posteriores, pero su principal motivación es, una vez más, el puro exhibicionismo, pues la dama levanta el dobladillo de su falda con el fin de exponer su tobillo a todas las miradas. Algunas películas de la Biograph como *Photographing a Female Crook* (1904) y *Hooligan in Jail* (1903) consisten en un plano único en el que la cámara se acerca a los personajes principales, hasta capturarlos en un plano medio. El aumento de escala, aquí, no es sin embargo un índice de tensión narrativa; al ser en sí mismo una atracción, representa por así decirlo el punto central de la película.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> FIELDING, Raymond. "Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture". En: Fell, John L. (coord.). *Film Before Griffith*, op. cit., pp. 116-30.

<sup>11</sup> Quisiera agradecer a Ben Brewster por sus comentarios luego de la primera presentación de este texto, en los que me indicó la importancia de incluir aquí este aspecto del cine de atracciones.



*The Gay Shoe Clerk* (Edwin S. Porter, 1903) Fuente: Library of Congress (Washington, EE.UU.)

El término “atracciones” proviene, desde luego, del joven Sergei Mikhailovich Eisenstein y de su tentativa por encontrar un nuevo modelo y modo de análisis para el teatro. En su búsqueda de la “unidad de impresión” del arte teatral, base de un análisis que lo ayudaría a desautorizar el teatro representacional realista, Eisenstein dio con el término “atracción”,<sup>12</sup> con el que designaba el sometimiento agresivo del espectador a un “impacto sensual o psicológico”. De acuerdo a Eisenstein, el teatro debería consistir en un montaje de tales atracciones, creando una relación con el espectador por entero distinta de su absorción en una “imitación basada en la ilusión”.<sup>13</sup> He escogido este término en parte para subrayar la relación con el espectador que esta práctica de vanguardia posterior comparte con el cine temprano: relación de confrontación exhibicionista, y no ya de absorción diegética. Claro está que aquel montaje “experimentalmente regulado y matemáticamente calculado”<sup>14</sup> por el que abogaba Eisenstein difiere enormemente del de estas películas tempranas (como diferirá desde luego toda práctica consciente y oposicional con respecto a una popular). Es importante, con todo, considerar el contexto del cual Eisenstein extrajo el término en cuestión. Históricamente, el vocablo “atracción” ha estado ligado a los parques de diversiones, y tanto para Eisenstein como para su amigo Yuketvich, evocaba sobre todo la que era para ellos su atracción principal: la montaña rusa o, según la denominación utilizada en la Rusia de la época, la montaña americana.<sup>15</sup>

La fuente es significativa. El entusiasmo de las primeras vanguardias por el cine se debía, al menos en parte, a un entusiasmo por la cultura de masas que surgía a comienzos de siglo, y que ofrecía un nuevo tipo de estímulo para un público escasamente instruido en materia de artes tradicionales. Es importante pensar ese entusiasmo por el arte popular como algo más que un simple deseo de *épater les bourgeois*.<sup>16</sup> El enorme desarrollo de la industria del entretenimiento a partir de 1910,

---

<sup>12</sup> EISENSTEIN, Sergei. “Cómo me hice director”. En: Gubern, Román (coord.). *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen, 1970, pp. 56-57.

<sup>13</sup> EISENSTEIN, Sergei. “Montage of Attractions”, *The Drama Review*, n. 18, 1974, pp. 78-79.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> BARNA, Yon. *Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press, 1973, p. 59.

<sup>16</sup> [N. del T.] En francés en el texto original.

su progresiva aceptación por parte de las clases medias (y los ajustes que hicieron posible esa misma aceptación) hacen que sea hoy difícil comprender la liberación que el entretenimiento popular pudo haber implicado a comienzos de siglo. Creo, por mi parte, que es precisamente ese carácter exhibicionista del arte popular de entre siglos lo que lo hizo atractivo para las vanguardias: su libertad con respecto a la creación de una diégesis, su acento en la estimulación directa.

En sus escritos acerca del teatro de variedades, Marinetti no solo elogiaba su estética del asombro y de la estimulación, sino también la creación de un nuevo espectador que se diferenciaba del “observador estúpido” y “estático” del teatro tradicional.<sup>17</sup> El espectador del teatro de variedades se siente directamente interpelado por el espectáculo, y se suma a él, acompañando las canciones y hasta interrumpiendo a los actores. Al lidiar con el cine temprano desde la academia y los archivos, corremos el riesgo de ignorar su relación vital con el vodevil, su primer lugar de exhibición hasta más o menos 1905. El cine era una de las tantas atracciones de los programas de vodevil, y estaba rodeado por un sinnúmero de números inconexos, dispuestos en una sucesión de performances sin vínculos narrativos y a ratos sin mucha lógica. Incluso cuando eran presentados en el marco de los *nickelodeons* que comenzaron a surgir hacia el final del periodo, estos cortometrajes solían aparecer según el formato de las variedades: películas de trucos emparejadas en medio de farsas, actualidades, “canciones ilustradas” y, con bastante frecuencia, números de vodevil de poco valor. Fue precisamente esa diversidad no narrativa lo que expuso a esta forma de entretenimiento a ataques por parte de grupos reformistas durante la década de 1910. El *Russell Sage Survey*, en un estudio sobre entretenimientos populares, juzgó que los vodeviles “reposaban en intereses artificiales, y no en intereses humanos naturales de construcción gradual, al no tener sus números ninguna relación de necesidad entre sí ni, por regla general, ninguna conexión en la práctica”.<sup>18</sup> En otras palabras, no había relato. Según este grupo reformista de clase media, una noche en el teatro de variedades equivalía, pues, a un paseo en tranvía o a un

---

<sup>17</sup> “The ‘static’, ‘stupid voyeur’ of traditional theater”, citas tomadas por Tom Gunning de: “The Variety Theater 1913”. En: Appolonio, Umbro (coord.). *Futurist Manifestos*. New York: Viking Press, 1973, p. 127.

<sup>18</sup> DAVIS, Michael. *The Exploitation of Pleasure*. New York: Russel Sage Foundation, díptico del servicio de higiene infantil (Dept. of Child Hygiene), 1911.

día agitado en una ciudad populosa, y estimulaba por ello una nerviosidad poco saludable. Era precisamente esa estimulación artificial lo que Marinetti y Eisenstein se proponían extraer de las artes populares con miras a inyectarla en el teatro, organizando la energía popular con objetivos radicales.

¿Qué sucedió con el cine de atracciones? El periodo 1907-1913 representa la etapa de verdadera *narrativización* del cine, cuyo punto culminante es la aparición de largometrajes que se alejan radicalmente del formato de variedades. El cine, entonces, toma claramente al teatro ortodoxo como modelo, presentando a intérpretes famosos en obras famosas. La transformación del discurso fílmico que tipifica D. W. Griffith circunscribe los significantes cinematográficos a la narración de historias y a la creación de universos diegéticos autosuficientes. La mirada a cámara se vuelve tabú y los procedimientos del cine pierden su carácter de “trucos” lúdicos –es decir, de atracciones cinematográficas (Méliès invitándonos con gestos a mirar a la mujer que está por desaparecer)–, para transformarse en elementos de expresión dramática, puertas de acceso a la psicología de los personajes y al mundo de la ficción.

Sería sin embargo demasiado fácil interpretar todo esto como una historia de Caín y Abel, en la que el relato sofocaría hasta la muerte las posibilidades nacientes de una forma de entretenimiento todavía embrionaria e iconoclasta. Del mismo modo que los formatos de variedades sobrevivieron en cierto sentido a las monumentales salas de cine de los años veinte (gracias entre otros a noticieros, dibujos animados, cantos, números orquestales y hasta espectáculos de vodevil que estaban desde luego subordinados al largometraje narrativo de la función, pero con el cual, a pesar de todo, coexistían) el sistema de atracciones sigue siendo una parte esencial del cine popular.

Las películas de persecución muestran cómo un proceso de síntesis de atracciones y relato se encontraba ya en curso hacia el final de este periodo (básicamente de 1903 a 1906). La persecución había sido el primer y único género cinematográfico genuinamente narrativo, proveyendo un modelo de causalidad y linealidad, así como una continuidad básica en el montaje. *Personal* (Biograph, 1904) –en muchos sentidos, film emblemático de este género– da cuenta de la creación de una linealidad

narrativa al mostrar a un aristócrata francés que corre por su vida para escapar de un grupo de candidatas a novia que un anuncio publicado por él mismo en el periódico ha motivado. Al mismo tiempo, sin embargo, mientras el grupo de mujeres corre tras su presa en dirección de la cámara, cada plano las enfrenta a un ligero obstáculo (una verja, una cuesta empinada, un riachuelo) que retarda su carrera, generando, para el espectador, una breve pausa-espectáculo en el desarrollo del relato. La compañía Edison parece haber sido particularmente consciente de aquello, pues plagió sin más la película de la Biograph y produjo su propia adaptación, *How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald Personal Columns*, que lanzó en dos versiones: una integral y la otra por planos, de manera que las vistas en que las mujeres persiguen al preciado hombre pudieran ser adquiridas por separado sin necesidad de contar con el incidente inicial o con su conclusión narrativa.<sup>19</sup>



*How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald Personal Columns* (Edwin S. Porter, 1904). Fuente: Library of Congress (Washington, EE.UU.)

<sup>19</sup> LEVY, David. "Edison Sales Policy and the Continuous Action Film 1904-1906". En: Fell, John L. (coord.). *Film Before Griffith*, op. cit., pp. 207-222.



*How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald Personal Columns* (Edwin S. Porter, 1904). Fuente: Library of Congress (Washington, EE.UU.)

Como lo ha demostrado Laura Mulvey en un contexto bastante distinto, la dialéctica entre espectáculo y narración ha alimentado una buena parte del cine clásico.<sup>20</sup> En su estudio de las comedias bufonescas, *The pie and the chase*, Donald Crafton ha expuesto, por otra parte, la manera en que estas lograban encontrar un equilibrio entre el espectáculo puro del *gag* y el desarrollo de un relato.<sup>21</sup> Del mismo modo, el cine-espectáculo ha sabido a lo largo de su historia ser fiel a su reputación al enfatizar tanto la narración como ciertos momentos de estimulación visual pura. La versión de 1924 de *Ben Hur*, sin ir más lejos, fue presentada en una sala de Boston con un programa en que se anunciaba la hora precisa de sus principales atracciones:

8'35" La estrella de Belén

8'40" Jerusalén restaurada

<sup>20</sup> MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n. 3, 1975, pp. 6-18.

<sup>21</sup> Ponencia presentada en la conferencia de la FIAF sobre el cine burlesco en mayo de 1985, en Nueva York.

8'59" La caída de la casa de los Hur

10'29" La última cena

10'50" El reencuentro<sup>22</sup>

La política publicitaria de Hollywood que consistía en enumerar los atractivos de las películas, resaltando cada uno de los puntos de la lista con la orden “¡vea!”, da cuenta de esa primigenia fuerza de atracción que corre por debajo de la armadura de la regulación narrativa.

Parecemos a esta altura estar lejos de las premisas vanguardistas con las cuales esta discusión sobre el cine temprano comenzó. Es importante, sin embargo, que la heterogeneidad radical que observo en el cine de los primeros años no sea concebida como un programa de esencia oposicional, irreconciliable con el desarrollo del cine narrativo. Tal interpretación, me parece, resulta demasiado sentimental y ahistórica. *The Great Train Robbery* (1903), película emblemática del periodo, apunta de hecho en las dos direcciones, privilegiando a la vez el asalto directo del espectador (baste pensar en el espectacular primerísimo plano del bandolero que descarga su arma sobre el público) y la construcción de una continuidad narrativa de carácter lineal. Esta es la ambigua herencia del cine temprano. En cierto sentido, el cine-espectáculo de los últimos años ha reafirmado su pertenencia a la tradición del estímulo y del entretenimiento de atracciones, gracias en parte a lo que podríamos llamar el “cine de efectos” del trio Spielberg-Lucas-Coppola.

Los efectos, sin embargo, no son más que atracciones domesticadas. Marinetti, y Eisenstein entendieron que estaban accediendo a una fuente de energía que requeriría concentración e intensificación para alcanzar todo su potencial revolucionario. Ambos proyectaron aumentar el impacto sobre los espectadores: Marinetti propuso por ejemplo adherirlos literalmente a las butacas (las ropas irremediablemente arruinadas serían reembolsadas al final de la función) y Eisenstein imaginó por su parte el lanzamiento de petardos instalados en el suelo, bajo los asientos. Cada cambio en la historia del cine implica una transformación de su relación con el espectador, y cada periodo construye su espectador de una manera

---

<sup>22</sup> VARDAC, Nicholas. *From Stage to Screen. Theatrical Method from Garrick to Griffith*. Nueva York: Benjamin Blom, 1968, p. 232.

inédita. Hoy, en un momento en que la subjetividad contemplativa de la vanguardia norteamericana parece llegar al fin de su (a menudo gloriosa) trayectoria, el carácter carnavalesco del cine de los primeros años y los métodos de entretenimiento popular constituyen todavía una veta inmensamente fecunda: un Coney Island de la vanguardia, cuya corriente nunca dominante, aunque siempre perceptible, puede ser rastreada en Méliès y Keaton, en *Un perro andaluz* (1928) y en Jack Smith.

### Referencias bibliográficas

- ALLEN C., Robert. *Vaudeville and Film: 1895-1915. A Study in Media Interaction*. New York: Arno Press, 1980.
- BARNA, Yon. *Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- DAVIS, Michael. *The Exploitation of Pleasure*. New York: Russel Sage Foundation, díptico del servicio de higiene infantil (Dept. of Child Hygiene), 1911.
- EISENSTEIN, Sergei. "Montage of Attractions", *The Drama Review*, n. 18, 1974, pp. 78-79.
- \_\_\_\_\_. "Cómo me hice director". En: Gubern, Román (coord.). *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen, 1970, pp. 56-57.
- FIELDING, Raymond. "Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture". En: Fell, John L. (coord.). *Film Before Griffith*, Berkeley: University of California Press, 1983, pp. 116-30.
- GUNNING, Tom. "The Non-Continuous Style of Early Film". En: Holman, Roger (coord.). *Cinema 1900-1906*. Brussels: FIAF, 1982.
- \_\_\_\_\_. "An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and its Relation to American Avant Garde Film". En: Fell, John L. (coord.). *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 1983, pp. 355-66.
- LÉGER, Fernand. "A Critical Essay on the Plastic Qualities of Abel Gance's Film *The Wheel*". En: Fry, Edwards (coord.). *Functions of Painting*. Nueva York: Viking Press, 1973, pp. 20-23.
- LEVY, David. "Edison Sales Policy and the Continuous Action Film 1904-1906". En: Fell, John L. (coord.). *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 1983, pp. 207-222.
- MÉLIÈS, Georges. "Importance du scénario". En: Sadoul, Georges (coord.). *Georges Méliès*. Paris: Seghers, 1961.
- METZ, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.

- MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, v. 16, n. 3, 1975, pp. 6-18.
- MUSSER, Charles. “American Vitagraph 1897-1901”, *Cinema Journal* (University of Texas Press, Austin), vol. 22, n. 3, pp. 4-46.
- “The Variety Theater 1913”. En: Appolonio, Umbro (coord.). *Futurist Manifestos*. New York: Viking Press, 1973.
- VARDAC, Nicholas. *From Stage to Screen. Theatrical Method from Garrick to Griffith*. Nueva York: Benjamin Blom, 1968.

---

**Fecha de recepción:** 5 de abril de 2020  
**Fecha de aceptación:** 16 de octubre de 2020

**Para citar este artículo:**

GUNNING, Tom. “El cine de atracciones: Las primeras películas, su público y la vanguardia”. Traducción al español de Ignacio Albornoz, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 417-431. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/268>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Tom Gunning** es Profesor del Departamento de Historia del Arte y de Estudios Cinematográficos y Mediáticos de la Universidad de Chicago. Ha consagrado sus investigaciones y escritos a la historia del cine temprano y a los cruces entre interpretación, cultura cinematográfica y estilo. Mediante el concepto de “cine de atracciones”, con el que hizo escuela, logró durante los años ochenta ligar la evolución del cine a fuerzas distintas a las de la narratividad. En el ámbito editorial, ha publicado, entre otros, los libros *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film* (1994) y *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (2000). Ha participado además, como colaborador o editor, en incontables volúmenes colectivos, entre los que cabe notar: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative* (1990) y *The Image in Early Cinema: Form and Material* (2018). E-mail: [tgunning@uchicago.edu](mailto:tgunning@uchicago.edu).

\*\* **Ignacio Albornoz** posee un título de maestría en “Historia, teoría y memoria del cine” (2016) y un master profesional en “Valorización del patrimonio audiovisual” (2017), ambos obtenidos en la universidad París VIII-Vincennes-Saint-Denis. En el ámbito profesional, ha realizado pasantías en instituciones como la Murnau-Stiftung, en Alemania. Bajo la dirección de Christa Blümlinger (EDESTA, París VIII), prepara actualmente una tesis de doctorado en torno a la producción documental chilena. Dentro de sus temas de investigación se encuentran, también, el cine de ensayo y el desarrollo de los centros de producción universitarios en el Chile de los años setenta. Además de colaborar en *blogs* y realizar numerosas traducciones de textos sobre teoría e historia del cine, ha publicado recientemente los artículos monográficos: “Et on doit prendre parti: le film-essai chez Gilles Groulx, en mots et en images”; “Entre el espanto y la ternura: voces de colaboración y resistencia en el Chile de la transición” y “Violencias y memoria ‘viva’ en dos documentales políticos del Cine Experimental de la Universidad de Chile”. E-mail: [i.albornoz.fa@gmail.com](mailto:i.albornoz.fa@gmail.com).