

La cinematografía como dispositivo (de lo) espectacular¹

Frank Kessler^{*}

Traducción de Lesly Peterlini^{**}

“Un medio nace siempre dos veces...” –tal es la tesis elaborada por André Gaudreault y Philippe Marion, tesis anunciada desde el título mismo de su artículo publicado en el 2000. En un texto más reciente, los dos autores explicitan los principios de esta teoría del “doble nacimiento” de los medios de la siguiente manera:

Nuestro modelo descansa sobre una gradación a tres tiempos que hemos identificado por tres términos situados en un mismo campo semántico, pero les hemos dado un coeficiente connotativo específico. Estos tres términos son: *aparición*, *emergencia* y *advenimiento*. La historia del cine de los primeros tiempos nos hará entonces pasar, sucesivamente, de la *aparición* de un dispositivo técnico (una tecnología), las *máquinas de vistas*, a la *emergencia* de un dispositivo sociocultural, aquel de las *vistas animadas*, luego al *advenimiento* de una institución, aquella del *cine*.²

La noción de dispositivo se recupera dos veces en el pasaje recién citado, tomando dos sentidos ligeramente diferentes: por un lado, remite a la tecnología cinematográfica, es decir, a la capacidad de la máquina de captar y restituir el movimiento, y por el otro lado, designa la dimensión sociocultural del medio. Podríamos agregar que, en efecto, estas dos acepciones aparecen hoy con bastante frecuencia en numerosos escritos vinculados al cine de los primeros tiempos.

¹ Este texto ha sido escrito en el marco del “Utrecht Media Research Project on the Historical Construction of Media and Media Forms”. [El artículo fue publicado originalmente con el título de “La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire” en la revista *Cinémas*, vol. 14, n. 1, 2003, pp. 21-34. Agradecemos a Frank Kessler y a la revista *Cinémas* por autorizar su traducción en esta publicación].

² GAUDREULT, André y Philippe Marion. “Le cinéma naissant et ses dispositions narratives”, *Cinéma & Cie*, n. 1, 2001, p. 34. La cursiva es de los autores.

Ahora bien, tomando en consideración las discusiones metateóricas en los estudios cinematográficos de los últimos veinte años, esto parece poco novedoso. La teoría de inspiración psicoanalítica denominada, justamente, del dispositivo³ (conocida en los países anglófonos con el nombre de *apparatus theory*), ¿no ha sido considerada antaño como el apogeo de un desarrollo en materia de estudios cinematográficos, teoría caracterizada por una falta absoluta de consideración por la historicidad de su objeto – el cine en tanto institución y en tanto forma de espectáculo? En este camino, Thomas Elsaesser y Adam Barker⁴ notan que “la búsqueda [...] centrada en la naturaleza fundamental del aparato cinematográfico [...] ha tendido a subsumir todas las tipologías de público bajo la fórmula de Metz y Baudry del significante imaginario”.⁵

La pertinencia teórica de la noción de dispositivo en el seno de una interrogación sobre la historia del cine se encuentra lejos de ser evidente. Importa entonces explorarla en sus diversas acepciones para que emerja claramente su eventual utilidad, a saber, su productividad teórica para la búsqueda histórica.

Recordemos aquí las grandes líneas de la teoría del dispositivo. En su *Dictionario teórico y crítico del cine*, Jacques Aumont y Michel Marie explican en primer lugar que “el término de dispositivo designa en mecánica la manera en que se disponen las piezas y los órganos de un aparato, y así, el mecanismo mismo”, y que la teoría freudiana lo retoma para rendir cuenta de la organización mental de la subjetividad. Es el sentido que ha conservado la teoría del cine para describir el estado psíquico característico del espectador en el curso de la proyección de un film. Aumont y Marie prosiguen:

³ Teoría elaborada, como sabemos, por Jean-Louis Baudry en dos artículos fundamentales, retomados a continuación en: BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet-cinéma*. Paris: Albatros, 1978.

⁴ “The enquiry [...] focusing on the fundamental nature of the cinematic apparatus [...] has tended to subsume all modes of cinematic spectatorship under Metz and Baudry’s formulation of the Imaginary Signifier”. ELSAESSER, Thomas y Adam Barker, “Introduction” à la section “The Continuity System. Griffith and Beyond” En: Elsaesser, Thomas (dir.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London: BFI, 1990, p. 303.

⁵ Es necesario notar que Christian Metz insiste en el hecho de que el régimen espectral que él describe es, entre otros, culturalmente específico a los países occidentales. METZ, Christian. “Le film de fiction et son spectateur”, *Communications*, n. 23, 1975, pp. 132-133..

El dispositivo es ante todo una organización material: en una sala oscura, los espectadores perciben sombras proyectadas sobre una pantalla, producidas por un aparato usualmente ubicado detrás de sus cabezas. Es el “aparato de base” (Baudry), metonimia del conjunto de aparatología y operaciones necesarias para la producción de un film y su proyección, y no sólo de la cámara y del proyector propiamente dichos.⁶

Este dispositivo (que Baudry, lo sabemos, discute evocando el mito de la caverna de Platón⁷) provoca entonces una regresión del sujeto, próxima a la del durmiente, que repite el estado postnatal y aún la vida intra-uterina, produciendo aquello que Baudry denomina “el efecto cine”.

Por lo tanto, el cine provoca un retorno hacia un relativo narcisismo, hacia una forma de realidad envolvente donde los límites del propio cuerpo del espectador y su relación con el exterior ya no son estrictamente precisados. Así se explica el apego del sujeto psíquico a la imagen en general y más particularmente la fuerte identificación ejercida por el cine.⁸

Teniendo en cuenta otros trabajos que continúan este tipo de reflexión, debemos remarcar que el régimen discursivo donde este efecto cine se manifiesta con mayor eficacia, régimen que ha dominado la institución cinematográfica hasta hoy, es el film de ficción narrativo-representativo clásico. Efectivamente, las estrategias formales desplegadas por éste tienen por objeto maximizar la inversión psíquica del espectador en la ficción.

Simplificando las cosas un poco, podríamos decir que la teoría del dispositivo propone, a fin de cuentas, una descripción del funcionamiento de la institución cinematográfica —con todos los efectos ideológicos que esto implica— como relación entre varios factores:

- *primero*, una tecnología material produciendo condiciones favorables a:
- *segundo*, un cierto posicionamiento del espectador fundado en deseos inconscientes a los que corresponde:

⁶ AUMONT, Jacques y Michel Marie. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan, 2001, p. 54.

⁷ Cf. BAUDRY, *op. cit.*, p. 36: “Es decir tanto como un mismo dispositivo estaría en el origen de la invención del cine y ya presente en Platón. [...] Podríamos entonces avanzar afirmando que el “mito” de la caverna es el texto de un significante de deseo que persigue la invención del cine, la historia de la invención del cine”.

⁸ AUMONT y Marie, *op. cit.*, pp. 54-55.

– *tercero*, una forma fílmica institucionalizada (el cine clásico para hablar rápido) en la cual el modo de dirección pretende garantizar el mantenimiento óptimo de esta posición espectral, calificada la mayoría de las veces como “voyeurista”.⁹

Aún dejando de lado la pregunta sobre en qué medida encontramos otras posturas espectatoriales en el interior de la institución cinematográfica, es importante constatar que a pesar de todas nuestras resistencias hacia los fundamentos psicoanalíticos de esta teoría y a pesar del hecho de que ella no tiene explícitamente en cuenta la innegable actividad cognitiva de los espectadores, ella ha podido servir a numerosos estudios, proponiendo una suerte de modelo general de funcionamiento del film de ficción narrativo-representativo dominante. A tal punto que, cuando Tom Gunning busca dar una primera definición de aquello que él denomina el cine de atracciones, la opone explícitamente y casi palabra por palabra, al “efecto cine” producido por el film narrativo clásico:

¿Qué es exactamente el cine de atracciones? [...] Comparado con el aspecto voyerista del cine narrativo analizado por Christian Metz, este es un cine exhibicionista. Un aspecto del cine temprano [...] es emblemático de este tipo diferente de relación que el cine de atracciones construye con su espectador: la mirada recurrente de los actores hacia la cámara. Esta acción, que más tarde será percibida como una disrupción de la ilusión realista del cine, acá se emprende con brío, estableciendo un contacto con el público. De los cómicos que sonrían afectadamente a la cámara a la constante gesticulación y reverencia de los prestidigitadores en las películas de magia, este es un cine que muestra su visibilidad, dispuesto a romper su mundo ficcional ensimismado en pos de tener una chance de llamar la atención del espectador.¹⁰

⁹ Siendo consciente del riesgo de proceder aquí con aproximaciones superficiales y demasiado rápidas, me gustaría señalar que el concepto de dispositivo, descrito de este modo, tiene ciertos puntos en común con la noción de *Ge-stell* de Heidegger, particularmente ahí donde el filósofo habla de máquinas, no en términos de objeto, sino en términos de un vínculo complejo y recíproco entre la máquina, la manera en que ella es utilizada y utilizable y el hombre. Cf. HEIDEGGER, Martin. *Die Technik und die Kehre*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1962. (en especial pp. 14-20)

¹⁰ “What precisely is the cinema of attractions? (...) Contrasted to the voyeuristic aspect of narrative cinema analysed by Christian Metz, this is an exhibitionist cinema. An aspect of early cinema (...) is emblematic of this different relationship the cinema of attractions constructs with its spectator: the recurring look at the camera by actors. This action, which is later perceived as spoiling the realistic illusion of the cinema, is here undertaken with brio, establishing contact with the audience. From comedians smirking at the camera, to the constant bowing and gesturing of the conjurers in magic films, this is a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for

Dicho de otra manera, el cine de atracciones es un dispositivo radicalmente diferente de aquel del cine narrativo clásico, al menos en lo que atañe al posicionamiento del espectador y al modo de dirección inherente a la forma fílmica. Aún si el dispositivo material puede parecer relativamente cercano al discutido por Baudry, no deberíamos descuidar las diferencias en el plano de las prácticas de presentación que, en efecto, son menos aptas a producir esta absorción espectral inherente a las ficciones cinematográficas clásicas.

Observamos, por lo tanto, que la noción de dispositivo, concebida como la interrelación entre una tecnología, un modo de presentación, un modo de dirección, una forma fílmica y un posicionamiento de la instancia espectador, reclama finalmente ser “historizada”.¹¹ Abandonando la idea de una predisposición psíquica fundamental, inscripta por así decirlo ontológicamente en el medio en tanto tal y regulando la cinematografía en su conjunto, podríamos distinguir en el curso de la historia del cine entre varios dispositivos, cada uno específico por su historicidad.

De este modo, volviendo a la noción de dispositivo de André Gaudreault y de Philippe Marion presentada anteriormente, podemos formular las cosas en términos algo distintos: desde el punto de vista propuesto aquí, cada uno de los paradigmas que los autores distinguen da lugar a un dispositivo diferente, cada uno de estos dispositivos tiene entonces –necesariamente– a la vez una dimensión tecnológica y una dimensión sociocultural, sin olvidar las otras dimensiones que ya mencionamos, a saber la forma fílmica y el modo de dirección. Esto implica sin embargo una

a chance to solicit the attention of the spectator”. GUNNING, Tom. “The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”. En: Elsaesser, Thomas (dir.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 1990, p. 57.

¹¹ En Alemania, Knut Hickethier propuso concebir la historia del cine y de la televisión en tanto historias de dispositivos (cf. HICKETHIER, Knut. “Dispositiv Fernsehen”, *Montage/AV*, vol. 4, n. 1, 1995, pp. 63-83 y HICKETHIER, Knut. “Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte”. En: Hickethier, Knut, Eggo Müller et Reiner Rother (dir.). *Der Film in der Geschichte*. Berlin: Sigma, 1997, pp. 63-73). En cambio, para Siegfried Zielinski y su proyecto de una historia de “audio-visiones”, es justamente el hecho de que el concepto de dispositivo le permita pensar las grandes líneas de una continuidad a un nivel metapsicológico, que lo lleva a trabajar con la teoría de Baudry (ver especialmente ZIELINSKI, Siegfried. “Historic Modes of the Audiovisual Apparatus”, *Iris*, n. 17, 1994, pp. 7-24).

modificación bastante radical del objetivo teórico del concepto de dispositivo: se abandona el terreno de la metapsicología del espectador (así como también, aunque sea provisoriamente, aquel de la crítica ideológica) para situarse en cambio en el dominio de una pragmática histórica.¹²

La cinematografía como dispositivo espectacular

Cuando Gaudreault y Marion hablan de “la aparición de un dispositivo técnico (...), las máquinas de vistas”, sin duda ellos no se opondrían a que agregáramos que se trata de una aparición que, desde el inicio mismo, debe estar situada en un ambiente de aparatos y de espectáculos visuales y ópticos. O bien, para usar una fórmula de moda en estos días, que las imágenes en movimiento forman parte desde siempre de una *cultura visual* históricamente dada. De ahí, aquel fenómeno constatado en otro sitio por André Gaudreault,¹³ según el cual las diversas prácticas cinematográficas se inscriben siempre, además, dentro de otras *series culturales*. (Esto vale también, evidentemente, para la emergencia de vistas animadas – ya volveremos a esto).

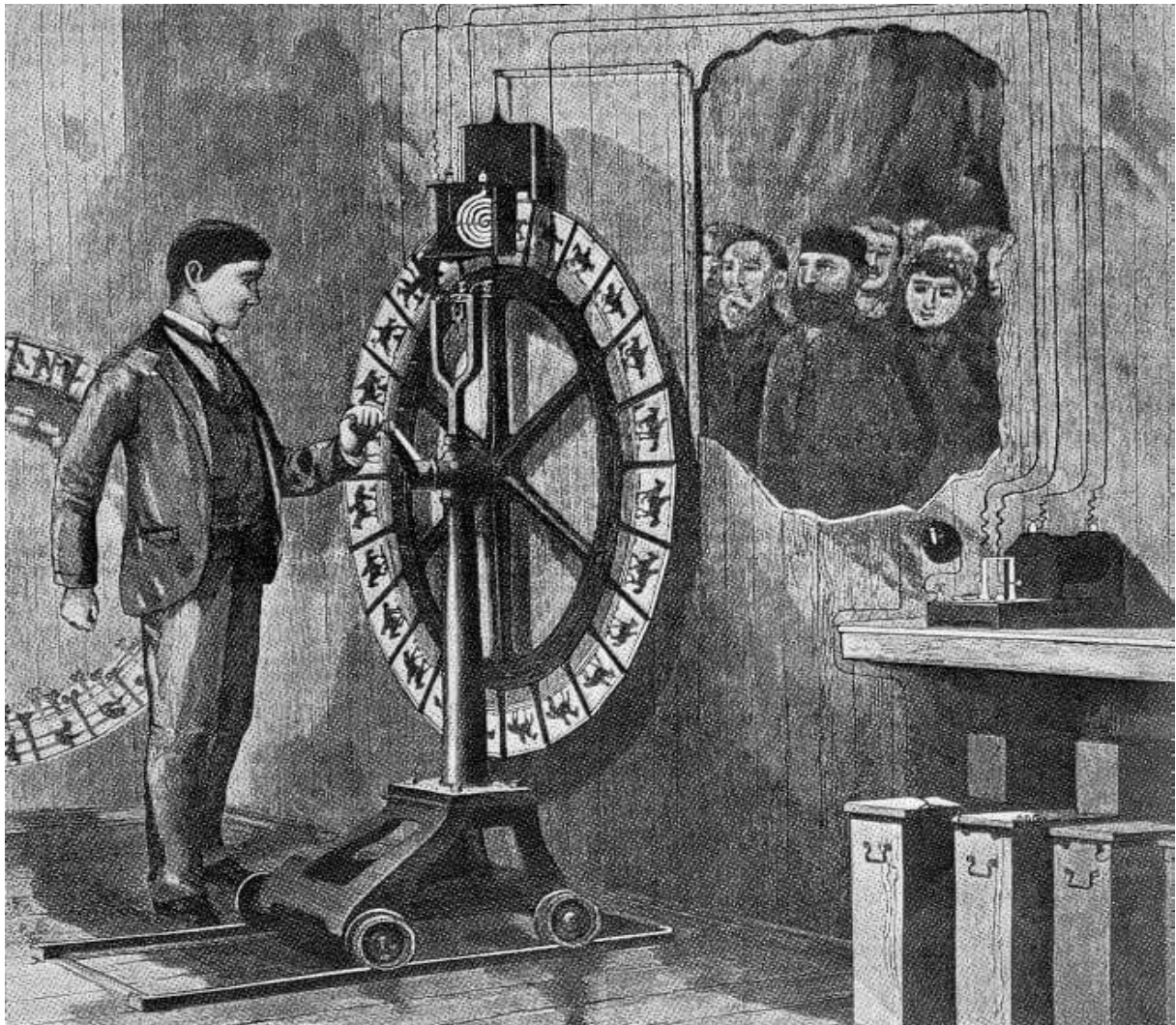
Es el caso, por ejemplo, de los diferentes tipos de *Schnellseher* desarrollados por el fotógrafo alemán Ottomar Anschütz.¹⁴ Trabajando en el contexto histórico de la cronofotografía, pero sin poseer ambiciones científicas en lo que concierne al estudio del movimiento (a diferencia de Muybridge o de un Marey), Anschütz produjo, efectivamente, *fotografías animadas*. Para la comercialización de sus trabajos, él se sirvió de máquinas de vistas fundadas en los principios estroboscópicos del fenaquitiscopio o del zootropo, y también, aunque brevemente, de la proyección. Su

¹² Para mi concepción de una pragmática histórica, véase KESSLER, Frank. “Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels”, *Réseaux*, N° 99, 2000, pp. 73-98 y KESSLER, Frank. “Historische Pragmatik”, *Montage/AV*, vol. 11, n. 2, 2002, pp. 104-112.

¹³ GAUDREAULT, André. “Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d’avoir tort (même si c’est toujours Deslandes qu’il faut lire et relire)...”. En: Malthête, Jacques y Michel Marie (dir.). *Georges Méliès, l’illusionniste fin de siècle ?*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 111-131.

¹⁴ Sobre Anschütz, ver especialmente el insoslayable estudio de Deac Rossell, del que tomo todos los datos empíricos presentados a continuación. ROSSELL, Deac. *Faszination der Bewegung. Ottomar Anschütz zwischen Photographie und Kino*. Basel/Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern, 2001.

Elektrischer Schnellseher es una máquina tragamonedas, en ella los espectadores pueden observar una serie de imágenes fotográficas (veinticuatro o a veces menos), montadas sobre un disco. Anschütz retoma entonces tecnologías anteriores para adaptarlas, modificarlas y perfeccionarlas según sus propias necesidades. El espectáculo que ofrece consiste principalmente en la restitución fotográfica del movimiento teniendo por objetivo la fascinación del espectador frente a las capacidades de la máquina. En este contexto, es altamente significativo que uno de los periodistas asistentes a una proyección del *Schnellseher* denomine “Bewegungsbilder” a las fotografías animadas, es decir, “imágenes de movimiento”.¹⁵



El Elektrischer Schnellseher de Ottomar Anschütz . Grabado publicado en *American Scientific*, 16 de noviembre de 1889. Fuente: Wikimedia Commons

¹⁵ *Photographisches Wochenblatt*, 1894, p.424 (citado en Rossell, *ibid.*, p. 120).

Nos encontramos entonces en el centro mismo de aquello que Gaudreault y Marion¹⁶ denominan el paradigma de la captación / restitución. Los poderes de la tecnología para captar el movimiento, la fidelidad de su restitución, el asombro de los espectadores frente a la estremecedora intensidad de lo que más tarde llamaremos “la impresión de realidad”, forman así la *dominante* (por tomar prestado este término al formalismo ruso) del dispositivo en el que se inscriben el *Schnellseher* como también la mayoría de las otras máquinas, sino todas, con las cuales aquella entra en competición. De esta manera, el *American Photographer* del 16 de marzo 1894 precisa en un artículo consagrado al kinetoscopio de Edison:

Será recordado que la Electric Wonder Company mostró un gran zootropo con imágenes de Anschütz hace poco en el Strand, y estas eran una constante fuente de maravilla y asombro para los no iniciados. Edison [...] tendrá problemas para mejorar estos resultados.¹⁷

La prensa de la época se hace eco, con insistencia, de una cierta fascinación por la fuerza de la ilusión que producen las diversas máquinas de vistas, en especial, su notoria precisión en la representación de detalles referenciales que refuerzan la impresión de realidad: el humo, las hojas, el juego de los músculos, etc. La forma fílmica (si es que podemos decirlo así: habría que hablar más de “forma de fotografía animada”) correspondiente a este dispositivo debe, justamente, garantizar ante todo la visibilidad máxima de sus efectos.¹⁸

Esto vale también para el caso de los films de los hermanos Skladanowsky que, perteneciendo a la misma fase histórica –aquella de la *novelty* como la denominamos frecuentemente– podría ser entendido de manera diferente. Presentado públicamente el 1 de noviembre de 1895 en el Wintergarten de Berlín, el *Bioskop* de los

¹⁶ GAUDREAULT y Marion, *op. cit.*, pp. 35-37.

¹⁷ “It will be remembered that the Electrical Wonder Company showed a large zoetrope with Anschütz pictures some little time back in the Strand, and these were a constant source of wonder and amazement to the uninitiated. Edison (...) will have some trouble to improve on these results” (citado en Rosell, *op. cit.*, p.17).

¹⁸ Sobre este punto véase GAUDREAULT, André y Frank Kessler. “L’acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne”. En: Vichi, Laura (dir.). *L’uomo visibile/The Visible Man*. Udine: Forum, 2002, pp. 23-32

Skladanowsky se inscribe de inmediato en varias series culturales. Desde el punto de vista tecnológico, los Skladanowsky habían construido su máquina partiendo de sus experiencias profesionales y de su doble competencia en las artes de la proyección y de la fotografía.¹⁹ Desde el punto de vista del contexto de presentación, en cambio, es la serie cultural de las artes del espectáculo y, más precisamente, del teatro de variedades la que interviene aquí como “dominante”. Así, un anuncio del Wintergarten en un diario berlinés precisa que el *Bioskop* ofrece al público “un programa completo de teatro de variedades en 15 minutos”²⁰



Los Hnos. Skladanowsky in 1934 con su Bioskop. Fuente: Wikimedia Commons

¹⁹ Sobre este punto véase VOGL-BIENEK, Ludwig. “Skladanowsky und die Nebelbilder”, *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 8: Film und Projektionskunst*. Basel/Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1999, (especialmente pp. 96-99).

²⁰ Véase el anuncio reproducido en ZGLINICKI Friedrich von. *Der Weg des Films*. Hildesheim/New York: Olms Presse, 1979, p. 241 (la traducción es del autor).

En este sentido, los films rodados por los Skladanowsky parecen claramente pertenecer al paradigma de la mostración. Reproduciendo los números del teatro de variedades, contienen todos los elementos del cine “exhibicionista” que trata Tom Gunning: la frontalidad, las miradas a cámara y, sobretodo, el saludo al público de los dos hermanos, incluido el último film de su pequeño programa que, significativamente, lleva el título “Apoteosis”. Sin embargo, el contexto histórico de las presentaciones asegura que es todavía el fenómeno de las imágenes en movimiento el que fascina a los espectadores. Por lo menos, eso es lo que podemos concluir a partir de diversas reacciones en la prensa:

Al final del programa pasamos a la pequeña escena donde se encuentra el *Bioskop*. El técnico ingenioso utiliza acá fotogramas instantáneos divertidos y los presenta ampliándolos. No están fijos, están vivos. El Diablo sabrá cómo lo logran.²¹

Con su *Bioskop*, los señores Skladanowsky han creado una invención extraordinaria: comparable al *Elektrische Schnellseher*, se transportan artistas en acción, por ejemplo, malabaristas, acróbatas, etc., a la escena en tamaño real. Es sorprendente.²²

Podríamos citar otros ejemplos del mismo tipo. Lo que llama la atención en este último ejemplo es que lo representado, es decir, los números reproducidos, no es evocado sino al pasar. Evidentemente, los autores de la época estaban fascinados, en primer lugar, por las posibilidades de la máquina y expresan su admiración frente al espectáculo calificado como “increíble”. Si se muestran sorprendidos, es más por el milagro técnico que se produce frente a ellos que por lo que muestran las imágenes en movimiento.

Aparecen entonces las grandes líneas del dispositivo espectacular constituido aproximadamente en 1895 por las imágenes en movimiento: participando de varias series culturales, las máquinas exhiben en primer lugar una tecnología capaz de captar y de restituir el movimiento; esta busca impresionar y maravillar al espectador a la vez que demuestra sus posibilidades, entre ellas privilegia una forma filmica cuyo objetivo

²¹ *Staatsbürgerzeitung*, n. 519, 5 noviembre 1895 (citado en ZGLINICKI, *ibid.*, p. 242, la traducción es del autor).

²² *Artist*, N. 561, 1895 (citado en ZGLINICKI, *ibid.*, p. 242, la traducción es del autor).

principal es producir un máximo de visibilidad. El ejemplo de las películas rodadas por los Skladanowsky demuestra, asimismo, que tal concepción de la noción de dispositivo conlleva a un acercamiento pragmático histórico: el dispositivo informa el cuadro institucional general en el seno del cual funcionan los films. En otras palabras, una misma forma fílmica puede funcionar de manera diferente de un dispositivo al otro.²³

La cinematografía como dispositivo de lo espectacular

El paradigma de la captación / restitución –así como el dispositivo que le corresponde– está casi exclusivamente ligado al período de la *novelty*. Para que la cinematografía pudiera establecerse como forma de espectáculo y para que los espectadores tuvieran el deseo de volver a ver imágenes en movimiento, hacía falta que lo representado en sí mismo constituyera una atracción. Es aquello que Gaudreault y Marion denominan el “paradigma de la mostración” y que, más generalmente, hemos tomado el hábito de llamar cine de atracciones. El ejemplo de la producción de los hermanos Skladanowsky que comentamos indica que la frontera entre el dispositivo del primer paradigma, es decir, aquel ligado a la captación / restitución, y el segundo, es particularmente fluctuante. Desde que la dominante se desplaza del espectáculo de la reproducción del movimiento en tanto tal hacia el espectáculo representado, las atracciones filmadas, estamos pasando a un dispositivo otro.

Como vimos, Tom Gunning definió el cine de atracciones como un dispositivo que se opone al dispositivo del cine narrativo clásico. Y en efecto, numerosas investigaciones recientes han explorado este aspecto de las atracciones fuertemente presente en la producción cinematográfica del cambio de siglo. Aunque se trate de diversas formas de films de trucos, *feriées*, vistas al aire libre y películas cómicas, no podemos dejar de lado la insistencia en lo espectacular, en las atracciones visuales de todo tipo. Los catálogos

²³ Véase también el artículo de Uli Jung que establece una distinción entre *Lokalaufnahmen* y *Städtebilder*, dos tipos de vistas urbanas que, desde un punto de vista formal, pueden parecer idénticas, pero que difieren considerablemente en lo que concierne a su modo de explotación. JUNG, Uli. “Local Views: A Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 22, n. 3, pp. 253-273.

de la época nos ofrecen numerosos ejemplos de descripciones de films recalando tal o cual aspecto particularmente espectacular, desde “magníficas apoteosis en colores” hasta accidentes extraordinarios de films cómicos, pasando por espectáculos naturales reproducidos en vistas al aire libre: puestas de sol, caídas de aguas sublimes, paisajes exóticos. El uso recurrente de fórmulas de presentación, equivalentes retóricos del gesto indicativo “he aquí” implícitos en el transcurso de la enumeración de elementos relevantes del film, aparecen entonces como “consignas de lectura”.²⁴

Todavía hay que señalar que todos los géneros que mencionamos previamente participan de diferentes series culturales: el teatro mágico, las *feriées* en escena, el circo, la prestidigitación, el panorama, el diorama, la linterna mágica (en el seno de esta serie, con diversos géneros como, por ejemplo, las imágenes de viajes), etc.²⁵ Desde un cierto punto de vista, podemos decir que la dimensión del espectáculo visual –“espectáculo” tomado en su sentido más literal– funciona como una suerte de denominador común a todas estas series culturales. Se trata, antes que nada, de “dar a ver”, mucho más que de relatar, de demostrar o de hacer saber.

Las características de este dispositivo de lo espectacular en el dominio de la cinematografía son así las siguientes: la tecnología no es más en sí misma la principal atracción (como es el caso de todo el primer período presentando la cinematografía como dispositivo espectacular), ella sirve antes que nada para mostrar *lo* espectacular, participando de otras series culturales y utilizando siempre las posibilidades técnicas del medio (la captación / restitución que devienen en parte revelación pero también

²⁴ He explorado diversas facetas de este cine “atraccional” en diferentes artículos. Véase KESSLER, Frank. “Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels”, *Réseaux*, n. 99, 2000, pp. 73-98; KESSLER, Frank. “In the Realm of the Fairies. Early Cinema between Attraction and Narration”, *Iconics. International Studies of the Modern Image*, vol. 5, 2000, pp. 7-26; KESSLER, Frank. “Cinématographie et arts de l’illusion”. En: Quaresima, Leonardo y Laura Vichi (dir.). *La decima musa/The Tenth Muse*. Udine: Forum, 2001, pp. 535-542 y KESSLER, Frank. “Mésaventures en série. La circulation des motifs dans le cinéma comique des premiers temps”. En: Antononini, Anna (dir.). *Il film e i suoi multipli/Film and Its Multiples*. Udine: Forum, 2003, pp. 451-458.

²⁵ No hay que olvidar, por otra parte, el caso en que los films aparecen en el seno de otro espectáculo / en el seno de un espectáculo otro, como por ejemplo ciertos films de Georges Méliés producidos especialmente para las ferias o revistas.

otras posibilidades como los trucos, la movilidad del aparato de toma de vistas, la puesta en escena, etc.). Este dispositivo funciona de diferente manera respecto al que privilegia el aparato y la tecnología. Se intenta sorprender y fascinar al público por el espectáculo visual, por la forma fílmica teniendo ahora como objetivo su puesta en valor de manera óptima. Encontramos aquí las características del “cine de atracciones” tal como fue definido por Tom Gunning.

Conclusión

El presente texto apuntaba a redefinir la noción de dispositivo, elaborada hace unos escasos treinta años, revisándola en dos puntos fundamentales: por un lado, se trataba de “historizarla” radicalmente, abandonando la idea de “que un mismo dispositivo se encontraría en el origen de la invención del cine y ya presente en Platón”, como decía Baudry y, por otro, desplazar la noción del terreno de la metapsicología del espectador hacia aquel de una pragmática histórica. En tal perspectiva, es evidente que la productividad teórica de la noción de dispositivo descansa en la manera en que busca articular el funcionamiento de la tecnología, el posicionamiento del espectador y la forma fílmica. Esto permite, por cierto, situar los diferentes paradigmas descritos por André Gaudreault en un contexto institucional más amplio. El estudio de las formas se encuentra así encuadrado por un análisis de orientación pragmático.

En todo el primer período de la historia de las fotografías animadas, podríamos distinguir entonces dos funcionamientos de la cinematografía: primero, la cinematografía como dispositivo espectacular, en virtud del cual lo que constituye el espectáculo principal es la reproducción del movimiento, luego, la cinematografía como dispositivo de lo espectacular, donde las atracciones filmadas son las que deben atraer al público.²⁶

²⁶ El análisis del discurso periodístico en Montréal efectuado por Martínez, corrobora estas hipótesis de manera fuertemente interesante. Cf. MARTINEZ, Karine (en colaboración con Jean-Pierre Sirois-Trahan). “La vue animée dans le discours journalistique (1896-1908)”. En: Albera, François, Marta Braun y André Gaudreault (dir.). *Arrêt sur image, fragmentation du temps/Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausanne: Payot Lausanne, 2002, pp. 309-320.

Para terminar, faltaría al menos formular una nueva problemática inducida por esta definición de la noción que propongo.



Fotograma de la escena final de *The Great Train Robbery* (Edwin Porter, 1903)

En su introducción a un número temático de la revista *Film History*, consagrada al cine de los primeros tiempos, Stephen Bottomore²⁷ utiliza la expresión “Cambrian cinema” para subrayar la extraordinaria riqueza de las formas fílmicas y de sus usos, a principios del siglo XX. El descubrimiento de estos múltiples fenómenos culturales nos lleva a refinar más nuestras herramientas de investigación. ¿Deberíamos nosotros recurrir a la noción de “subdispositivo” para describir las diversas prácticas de presentación? Sabemos, por ejemplo, que en los teatros de variedades alemanes, el film de Edwin Porter, *The Great Train Robbery* (Edison, 1903), fue presentado como una

²⁷ BOTTOMORE, Stephen. “The Cambrian Cinema”, *Film History*, vol. 10, n° 1, 1998, p. 3-7.

actualidad.²⁸ Es así que, ¿el film tiene que ver con otro dispositivo o señala simplemente una variante, sin afectar aquello que llamo el dispositivo de lo espectacular? A fin de probar su eficacia heurística haría falta, sin duda, revisar las hipótesis aquí expuestas a la luz de numerosos estudios de casos. En este estado de la investigación, me encuentro de todas formas convencido de su valor teórico, sea para el análisis o para la modelización de este período rico y complejo que denominamos todavía, a falta de un mejor término, el cine de los primeros tiempos.

Referencias bibliográficas

- AUMONT, Jacques y Michel Marie. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan, 2001.
- BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet-cinéma*. Paris: Albatros, 1978.
- BOTTOMORE, Stephen. "The Cambrian Cinema", *Film History*, vol. 10, n° 1, 1998, pp. 3-7.
- ELSAESSER, Thomas y Adam Barker. "Introduction" a la sección "The Continuity System. Griffith and Beyond". En: Elsaesser, Thomas (dir.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 1990, pp. 293-317.
- GARNCARZ, Joseph. "Die Entstehung des Kinos aus dem Varieté: ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität". En: Helbig, Jörg (dir.). *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998, pp. 244-256.
- GAUDREAUULT, André. "Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est toujours Deslandes qu'il faut lire et relire)...". En: Malthête, Jacques y Michel Marie (dir.). *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 111-131.
- GAUDREAUULT, André y Frank Kessler. "L'acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne". En: Vichi, Laura (dir.). *L'uomo visibile/The Visible Man*. Udine: Forum, 2002, pp. 23-32.

²⁸ Cf. GARNCARZ, Joseph. "Die Entstehung des Kinos aus dem Varieté: ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität". En: Helbig, Jörg (dir.). *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998, pp. 244-256..

- GAUDREULT, André y Philippe Marion. “Un média naît toujours deux fois...”, *Sociétés et Représentations*, n. 9, 2000, pp. 21-36.
- _____. “Le cinéma naissant et ses dispositions narratives”, *Cinéma & Cie*, n. 1, 2001, pp. 34-41.
- GUNNING, Tom. “The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”. En: Elsaesser, Thomas (dir.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 1990, pp. 56-62.
- HEIDEGGER, Martin. *Die Technik und die Kehre*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1962.
- HICKETHIER, Knut. “Dispositiv Fernsehen”, *Montage/AV*, vol. 4, n. 1, 1995, pp. 63-83.
- _____. “Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte”. En: Hickethier, Knut, Eggo Müller et Reiner Rother (dir.). *Der Film in der Geschichte*. Berlin: Sigma, 1997, pp. 63-73.
- JUNG, Uli. “Local Views: A Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 22, n. 3, pp. 253-273.
- KESSLER, Frank. “Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels”, *Réseaux*, n. 99, 2000, pp. 73-98.
- _____. “In the Realm of the Fairies. Early Cinema between Attraction and Narration”, *Iconics. International Studies of the Modern Image*, vol. 5, 2000, pp. 7-26.
- _____. “Cinématographie et arts de l’illusion”. En: Quaresima, Leonardo y Laura Vichi (dir.). *La decima musa/The Tenth Muse*. Udine: Forum, 2001, pp. 535-542.
- _____. “Historische Pragmatik”, *Montage/AV*, vol. 11, n. 2, 2002, pp. 104-112.
- _____. “Mésaventures en série. La circulation des motifs dans le cinéma comique des premiers temps”. En: Antononini, Anna (dir.). *Il film e i suoi multipli/Film and Its Multiples*. Udine: Forum, 2003, pp. 451-458.
- MARTINEZ, Karine (en colaboración con Jean-Pierre Sirois-Trahan). “La vue animée dans le discours journalistique (1896-1908)”. En: Albera, François, Marta Braun y André Gaudreault (dir.). *Arrêt sur image, fragmentation du temps/Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausanne: Payot Lausanne, 2002, pp. 309-320.
- METZ, Christian. “Le film de fiction et son spectateur”, *Communications*, n. 23, 1975, pp. 108-135.

ROSSELL, Deac. *Ottomar Anschütz and his Electrical Wonder*. London: The Projection Box, 1997.

_____. *Faszination der Bewegung. Ottomar Anschütz zwischen Photographie und Kino*. Basel/Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern, 2001.

VOGL-BIENEK, Ludwig. "Skladanowsky und die Nebelbilder", *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 8: Film und Projektionskunst*. Basel/Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1999, pp. 83-100.

ZGLINICKI Friedrich von. *Der Weg des Films*. Hildesheim/New York: Olms Presse, 1979.

ZIELINSKI, Siegfried. "Historic Modes of the Audiovisual Apparatus", *Iris*, n. 17, 1994, pp. 7-24.

Fecha de recepción: 6 de noviembre de 2017

Fecha de aceptación: 9 de diciembre de 2017

Para citar este artículo:

KESSLER, Frank. "La cinematografía como dispositivo (de lo) espectacular". Traducción al español de Lesly Peterlini, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 92-108. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/135>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Frank Kessler** es Doctor en Estudios de Cine y Performance por la Universidad Sorbonne Nouvelle (Paris III). Se desempeña como profesor de Historia de los Medios en la Universidad de Utrecht, Países Bajos. Sus investigaciones conciernen mayormente al período naciente de la cinematografía. Se especializa en el estudio de aspectos del cine silente como el género de *feriées*, el temprano cine de no-ficción y los estilos de actuación. Es uno de los fundadores y editores de las publicaciones "KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films" y "Montage/AV". Desde 2003 a 2007, fue presidente de DOMITOR, la asociación internacional para el estudio del cine temprano. E-mail: F.E.Kessler@uu.nl.

** **Lesly Peterlini** es Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y doctoranda por la misma universidad. Diploma de Estudios Franceses en Cultura y Lenguajes por la Universidad Sorbonne Nouvelle (Paris III). Es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino (FFyL, UBA). Integra el proyecto UBACyT (2016-2017): Modalidades de construcción y representación de la temporalidad en el cine documental contemporáneo, dirigido por Malena Verardi. Participa además, del proyecto Fuentes del Cine Clásico (www.fuentescineclasico.com) y es miembro del comité de redacción de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Se desempeña profesionalmente en el Fondo Nacional de las Artes desde 2007. E-mail: lesliepeterlini@gmail.com