

# El cine temprano como cine global: La ambición enciclopédica<sup>1</sup>

Tom Gunning<sup>\*</sup>

Traducción de Riccardo Boglione y Georgina Torello<sup>\*\*</sup>

“**E**l cine temprano es un cine global.” “El cine nacional aparece más tarde en la historia del cine.” Avaloraría ambas declaraciones como principios históricos importantes, y podría reafirmarlas tomando prestada una frase de mi colega Michael Raine, uno de los historiadores de cine japonés más perspicaces: “el cine fue internacional antes de ser nacional”. Sin embargo, inmediatamente una ráfaga de problemas irrumpe, sobre todo relacionada con la terminología. ¿A qué nos referimos con “global”, “internacional” e incluso “nacional”? Se me ocurre una historia que me contó un ex colega mío, Homi Bhabha (mis disculpas a él, si mi memoria no es exacta). Mientras entrevistaba a un ejecutivo de Coca Cola, Bhabha se refirió a Coca Cola como a una “corporación internacional”. El ejecutivo lo corrigió diciéndole que Coca Cola se consideraba una “corporación global.” Bhabha le preguntó si podía explicarle la diferencia. El ejecutivo se detuvo y llamó a su secretaria, quien finalmente le brindó una declaración oficial sobre la identidad global de Coca Cola. Confieso que me olvidé cuál era la definición (o tal vez ni siquiera el mismo Bhabha se acordaba cuando me contó la historia). Pero mi interés no es promover una definición precisa, sino concentrarme en la relación entre estos términos, en lo que ellos articulan y encubren, en su poder en tanto indicadores del poder de definir y articular significados.

Por lo tanto, no estoy afirmando que el cine temprano represente una época más allá y por encima de las disputas nacionalistas o de los juegos de poder, un periodo utópico que ignoró las fronteras por razones idealistas. Si en sus primeras décadas el cine atravesó fácilmente

---

<sup>1</sup> Este artículo fue originalmente publicado con el título de “Early cinema as global cinema: The encyclopedic ambition” en el volumen *Early Cinema and the “National”*, Richard Abel, Giorgio Bertellini y Rob King (eds.). New Barnet: John Libbey Publishing Ltd., 2008. Agradecemos a Tom Gunning por autorizar su traducción para esta revista.

las fronteras fue porque siguió las rutas abiertas por el capitalismo global, el colonialismo y el imperialismo. Durante su primera década la producción cinematográfica permaneció concentrada en las naciones industrializadas y tecnológicamente avanzadas del hemisferio norte-occidental. Si bien la exhibición de películas transitó rápidamente a través del mundo (y, ciertamente, también la práctica de filmar, más allá de estar principalmente controlada por casas de producción establecidas en Estados Unidos o Europa, bajo la forma de camarógrafos embarcados en viajes alrededor del mundo como “cazadores de imágenes”), al principio, apareció casi exclusivamente en los centros metropolitanos del comercio imperialista. Sin lugar a dudas, las economías nacionales y políticas de estas naciones dominantes determinaron muchas de las características del cine temprano. Cuando Auguste Lumière en 1896 anunció a un periodista de Grenoble que la empresa Lumière pensaba exhibir su Cinematógrafo en las “capitales de Europa” antes de organizar una gira por las ciudades de Francia, es claro que su motivación principal era el potencial económico y publicitario de la operación y no un sentimiento internacionalista.<sup>2</sup> En vez de proclamar un estado prelapsariano del cine temprano, afirmarí que en sus primeras décadas (anteriormente, digamos, a la primera guerra mundial) el cine se entendió a sí mismo, principalmente, como un medio que podía expresar un sentido de identidad global nuevo. Aunque no fuera su único impulso ni tampoco algo limitado a este periodo, ese frecuentemente anunciado potencial del cine para poner el “mundo al alcance”, ofrece una de las imágenes más poderosas de su misión original.

El impulso global e internacional que el cine tuvo en la transición del siglo XIX al XX, debe ubicarse dentro de un contexto cultural más amplio. Mientras que la expansión de la exploración y el comercio durante todo el siglo XVIII influyó seguramente en los conceptos de derechos humanos universales de la Ilustración, la enorme expansión industrial y tecnológica que ocurrió a lo largo del siglo XIX convirtió este ideal en un sistema capitalista de cooperación y explotación mundial. La explotación de las esferas de influencia coloniales como fuente de materias primas y luego como mercados para productos manufacturados tomó forma, tangible e ideológica, en las Exposiciones Universales, que demostraron y celebraron, tal como el Príncipe Alberto proclamó refiriéndose a la Gran Exposición de 1851<sup>3</sup>,

---

<sup>2</sup> Ver la carta a Paul de Montal del 27 de enero de 1896 en Auguste y Louis Lumière, *Correspondances 1890–1953*, ed. Jacques Rittaud-Hutinet (Paris: Cahiers du Cinéma, 1994), 126.

<sup>3</sup> Gunning se refiere a lo que en inglés se llama comúnmente la Crystal Palace Exhibition (N.T.).

la transformación de la materia en mercancía como el poder que hacía girar al nuevo mundo. En una conferencia de Domitor examiné de qué manera el cine temprano se ajustaba a la ideología y a los patrones de exhibición de las Exposiciones Universales que se llevaron a cabo durante el cambio de siglo.<sup>4</sup> La experiencia de este nuevo mundo accesible podía volverse un bien comercial en formas tan variadas y novedosas, como el turismo internacional, promocionado por la Cooks Travel Agency, o las muy populares crónicas y conferencias de viajes, revolucionadas por la fotografía, la posibilidad de proyectar vistas de linterna mágica y, finalmente, el cine. La variedad de nuevos medios de comunicación otorgó a los consumidores capitalistas una conciencia global. El crecimiento de diarios y revistas de circulación masiva promovió la sistematización de los corresponsales extranjeros y la recolección internacional de noticias. El entretenimiento, sobre todo el *vaudeville* y los espectáculos musicales, atravesó fronteras y océanos con las giras internacionales de cantantes, magos, acróbatas, payasos y bailarines (este *potpourri*, a menudo exótico, de *performers*, también fue promocionado por el cine temprano, como lo demuestra el análisis que hizo Charles Musser de las primeras películas para Kinetoscopio de Edison).<sup>5</sup> Incluso las formas de entretenimiento más abiertamente nacionalistas asumieron una dimensión internacional. El "Buffalo Bill's Wild West" [Salvaje oeste de Buffalo Bill], la forma de entretenimiento por excelencia del mito expansionista norteamericano, no sólo encontró en la espectacularización de la "conquista del oeste" una mercancía redituable para exportar a través de exitosas giras internacionales, sino que empezó a incorporar una perspectiva global presentando un americanismo agresivo, que incluía puestas en escena de hazañas imperialistas en las Filipinas, Cuba y Pekín y ofrecía un "Congreso internacional de *Rough Riders* de todo el mundo."<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Tom Gunning, "The World as Object Lesson: Cinema Audiences, Visual Culture and the St. Louis World's Fair, 1904", *Film History* 6.4 (Invierno 1995): 422-444.

<sup>5</sup> Charles Musser, "Before the Rapid Firing Kinetograph: Edison Film Production, Representation and Exploitation in the 1890's", *Edison Motion Pictures 1890-1900, An Annotated Filmography* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1997): 43-45.

<sup>6</sup> Ver la discusión, particularmente refinada, sobre Buffalo Bill en Kristin Whissel, "Placing the Spectator on the Scene of History: the battle re-enactment at the turn of the century, from Buffalo Bill's Wild West to the Early Cinema", *Historical Journal of Film, Radio and Televisión* 22/23 (2002): 225-243. N.T: se le llamaba "Rough Riders" (en español "jinetes duros") a los componentes del Primer regimiento de caballería voluntaria de Estados Unidos, durante la Guerra Hispano-Estadounidense de 1898.



Autoretrato de Gabriel Veyre tomado en México en 1898. Tricromo estereoscópico de la Colección Jacquier-Veyre. Disponible en: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2008/10/16/las-vistas-cinematograficas-de-gabriel-veyre-1896-mirando-desde-la-otredad/>

Entre fines del siglo XIX y principios del XX, lo global en tanto forma de entretenimiento y mercancía eclipsó a esos indicadores más oficiales de un mundo único, forjados por el imperialismo y el capitalismo. La instauración del Tiempo estándar y del Meridiano de

Greenwich en 1885, que reguló los relojes a través de los hemisferios, fue seguida por la formación de organizaciones científicas y académicas, de alcance internacional, a menudo inauguradas o impulsadas en congresos organizados junto con las Ferias Mundiales.<sup>7</sup> Las olimpiadas tuvieron su primera manifestación en Atenas en 1896 (con su segunda edición en París, en 1900, un tanto eclipsada por la Exposición Universal). La Segunda Internacional Socialista se reunió en 1886 y estableció el Primero de Mayo como el día oficial de los trabajadores de todo el mundo. Disciplinas como la geografía cultural y la antropología, tomaron como área de investigación a la cultura humana mundial y fueron reconocidas académicamente durante este periodo, mientras que los programas de exploraciones y relevamiento de datos llevaron al mundo entero a un proceso de medición y mapeo sistemático. La forma en que estoy utilizando el concepto “global” representa un sistema de conocimiento, no sólo una expansión infinita del espacio: sin lugar a dudas constituye una amplia y variada acumulación de datos, pero una

<sup>7</sup> Ver, entre otros, Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918* (Cambridge, Harvard University Press, 1983), 11-16; y Michael O'Malley, *Keeping Watch: A History of American Time* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1990), 99-143.

acumulación sujeta a inventario, jerarquía y uso. Lograr obtener semejante conocimiento global fue el objetivo de los lineamientos científicos y académicos del periodo comprendido entre fines del siglo XIX y principios del XX.

El cine jugó un rol clave en la transmisión de esta nueva conciencia de lo global, no sólo en el entretenimiento popular, sino también en la investigación académica. Los que defendían al cine (y esto continuó por lo menos hasta los años 30) del ataque de quienes criticaban las nuevas formas masivas de entretenimiento sensacionalista, a menudo citaban a investigadores que sostenían que las películas de viajes eran el mejor medio para tomar conciencia de la dimensión global en la que vivía el ciudadano común. Las proyecciones de películas eran las clases de geografía de los pobres y los ciudadanos comunes, cumpliendo así una función pedagógica básica. Algunos reformadores trataron de crear una alternativa a los programas de cine comercial, presentando otros cuyo modelo transmitiera una mirada sistemática del mundo a los habitantes atónitos de los barrios marginales, a los niños inquietos o a los complacientes burgueses.<sup>8</sup> Más allá de la misión pedagógica de esta reforma de los programas, la obra maestra de Alison Griffith *Wondrous Difference*, revela que las nuevas ciencias dedicadas a la observación global, tales como la antropología, se equiparon con una gran variedad de tecnologías de registro que incluían, como regla, a la fotografía, la grabación de sonido y las cámaras de cine.<sup>9</sup>

En el discurso de los reformadores, esta cinematografía global, conformada en su mayoría por películas de no ficción, representaba la excusa misma del cine, una estrategia viable de exhibición de películas que podía contrastar y, finalmente, combatir la aparente adicción a las ficciones cinematográficas sensacionalistas con crímenes violentos y titilación sexual que, se afirmaba, iban a corromper las mentes de los proletarios que se abalanzan sobre ellas. Así surgió una lógica entrelazada de producción y exhibición cuyo fin podía ser pedagógico o científico (que recogía y registraba datos o los diseminaba), o ambos, y por la cual el concepto de global se volvió su marco de referencia máximo. Por ende, el cine global representa más que un patrón mundial de distribución y exhibición; revela una

---

<sup>8</sup> Ver, por ejemplo, la discusión de Scott Curtis sobre las programaciones cinematográficas reformistas en la Alemania de los primeros años de 1910 en "The taste of a nation: Training and the sense and sensibility of cinema audiences on imperial Germany", *Film History* 6.4 (1994): 445-469.

<sup>9</sup> Alison Griffiths, *Wondrous Difference: Cinema Anthropology and turn-of-the-Century Visual Culture* (New York: Columbia University Press, 2001).

*Gestalt*<sup>10</sup> esencial de la ambición del cine durante su época de novedad e innovación. Las películas tempranas, comparadas con las producciones que las siguieron, pueden parecer breves y limitadas en su alcance. Pero mientras los cortos constituyen los componentes básicos del cine temprano, más que la película individual que ha sido canonizada por la historia del cine posterior, la unidad del cine durante este periodo se puede entender mejor en términos de programa, es decir como el ensamblaje, armado por el exhibidor, de un cierto número de películas en una sola presentación. Si bien las maneras y los fines del armado de un programa variaban, el cine temprano, como los diarios y los programas del *vaudeville*, podía, y a menudo lo hacía, basarse en lo global como un medio ya reconocido para dar unidad a una variedad de atracciones interrelacionadas.

El programa cinematográfico brinda un ejemplo de la manera en que el cine temprano construyó estructuras complejas y vastas usando películas bastante auto-suficientes (lo que nos recuerda la definición de Brooks McNamara que señala que en el formato de variedades no hay transferencia de información entre los elementos),<sup>11</sup> conformando una unidad cuya suma es mayor que sus partes sin crear una narrativa coherente. Asimismo, el catálogo publicado por las compañías productoras trasciende, me atrevería a decir, el simple inventario de la mercadería disponible. Los catálogos comerciales de entre siglos (y esto se podría decir tanto de las grandes publicaciones de productos de Sears and Roebuck y Montgomery Ward, como de los catálogos de películas) cumplían una función de acopio y presentación de información sistemáticos que se podría perfectamente comparar con el primer gran proyecto global de la *Enciclopedia* de Diderot y d'Alembert. Bajo la forma de mercancía, el catálogo postal ponía el mundo al alcance de sus clientes, como hoy lo hace la Internet. Los catálogos de películas de las primeras compañías cinematográficas, y más claramente los de Pathé-Frères y Lumière, ofrecían el mundo bajo la forma de imágenes consumibles<sup>12</sup>. Si bien estos catálogos brindaban una variedad de películas de diversos géneros (tanto de ficción como de no ficción: imágenes de viajes, eventos, *gags* y burlas cómicas, comedias y finalmente melodramas, escenas eróticas

---

<sup>10</sup> En alemán en el original (N.T.)

<sup>11</sup> Brooks McNamara, "Popular Scenography" *The Drama Review* 61 (Marzo 1974): 119.

<sup>12</sup> Numerosos catálogos filmicos de este periodo, incluyendo los de Lumière y Gaumont, están disponibles en archivos cinematográficos. Una fuente accesible de los catálogos norteamericanos es Charles Musser, *A Guide to motion picture catalogs by American producers and distributors, 1894-1908: a microfilm edition* (Frederick, Maryland: University Publications of America, 1985). Los catálogos franceses de Pathé-Frères han sido reeditados en Henri Bousquet, ed., *Catalogue Pathé [1896-1914]*, 4 vols. (Bassac: Editions Henri Bousquet, 1993-1996).

picantes y puestas en escena de acontecimientos históricos), la sensibilidad global proporcionaba la metáfora que lo abarcaba todo.<sup>13</sup>



“A la Conquete du Monde”. Les frères Pathé. Afiche del ilustrador Adrien Barrère. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adrien\\_Barr%C3%A8re13.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adrien_Barr%C3%A8re13.jpg)

<sup>13</sup> He analizado de las categorías de los géneros del cine temprano encontrados en estos catálogos en “Those that are Drawn with a Fine Camel Haired Brush: The Origins of Film Genres”, *iris* 20 (otoño 1995).

Planteo la idea de enciclopedia como un concepto organizador del cine temprano; la forma textual de la conciencia global que describí anteriormente. Este término establece una modalidad de práctica cinematográfica que evita simplemente contrastar sus formas con los estándares del cine que vino después (ya que el “corto” se opone, anacrónica y bastante despectivamente, al largometraje posterior). Desde un punto de vista formal, el concepto de enciclopedia, así como el formato de variedades, resalta que la película individual en este momento estaba concebida sobre todo como parte de una unidad más amplia, no sólo del programa del exhibidor, sino también de la lógica de producción de las compañías productoras de la época. Conceptualmente, la enciclopedia aspira a una trasmisión integral del conocimiento, pero en la era moderna también toma en cuenta que el conocimiento en sí mismo es algo en continua expansión, que nunca termina. Por ende, y a diferencia de la mayoría de los documentales y las ficciones, la enciclopedia nunca proclama la completitud final de su forma. Hecha de partes o fragmentos (en el caso del cine, las películas individuales) la enciclopedia puede ser continuamente expandida y enriquecida, dado que la naturaleza contenida en sí misma de sus componentes individuales permite este proceso de adición. Me atrevería a decir que, dado que las casas de producción tempranas y al menos algunos espectadores pensaban en el cine como una forma global, ellos también concebían al cine como un catálogo, enciclopédico y actualizable, formado por nuevas ediciones a través de la adición de nuevas películas.

Los programas y los catálogos de películas representan dos aspectos básicos de la industria, la exhibición y la distribución: ambos concebían que sus roles consistían en unir varias atracciones a un contexto débilmente estructurado, pero potencialmente global. La producción de películas, la tercera pata del trípode de la industria cinematográfica, fue la que probablemente se presentó con más fuerza en términos globales, especialmente en los orígenes del cine. Así la decisión de los Lumière de equipar a sus compañías de operadores que proyectaban y acumulaban nuevas películas a nivel global, sin limitarse a poner en el mercado simplemente películas de niños, calles de Lion y París o vistas locales, indica con qué rapidez los inventores reconocieron el potencial global de su nuevo producto. El catálogo de películas de los Lumière demuestra el rol global asumido por el cine, y las vistas recogidas por los camarógrafos Promio, Veyre,

Mesquich y Doublier, incluido su patrón de exhibiciones a través del mundo, a menudo organizadas por los mismos camarógrafos mientras viajaban por los centros metropolitanos mundiales, llevaban a las primeras audiencias cinematográficas una demostración visual vívida de una conciencia global nueva. Cuando los Lumière dejaron de producir películas, esta herencia global fue recogida por Pathé-Frères, cuyas películas de no ficción filmadas a través del mundo entero presentaron aún más sistemáticamente un catálogo viviente del mundo y sus habitantes, y finalmente por la compañía Gaumont (que incluso ofreció una “Enciclopedia” Gaumont como uno de sus catálogos) y otras compañías que, de manera menos sistemática y desarrollada, ofrecían vistas de viajes.<sup>14</sup>

Pero quizá el concepto de cine global más ambicioso y más consistentemente elaborado surgió de su proyecto menos comercial, el Archivo del Planeta del financiero y filántropo francés Albert Kahn. Me baso aquí en la estupenda tesis y en la investigación que mi estudiante Paula Amad realizó sobre este archivo.<sup>15</sup> El proyecto de Kahn, que emerge entre 1909 y 1912, llega hacia el fin del periodo que definimos como cine temprano e indica la supervivencia y la sistematización de su ambición enciclopédica. A sabiendas de ser un poco provocador al referirme a las programaciones del cine temprano como enciclopédicas, con sus mezclas de entretenimiento y modelos de conocimiento, el hecho de clasificar el proyecto de Kahn como enciclopédico, aunque difícilmente contraintuitivo, no debería impedirnos ver la diferencia entre un archivo y una enciclopedia. Las enciclopedias se realizan para la difusión del conocimiento, mientras que los archivos lo almacenan y lo rescatan. La enciclopedia se asemeja al archivo por incluir un abanico de temas y por la naturaleza modular de sus rubros. Sin embargo, la enciclopedia ofrece un ensamblaje real, mientras el archivo trabaja *in potentia*, como la fuente de varias posibles enciclopedias. Por lo tanto, el archivo se mantiene en el ámbito de los investigadores que lo consultan, mientras que la enciclopedia apunta a un público más vasto.

---

<sup>14</sup> A partir de 1904 Pathé extendió su alcance global generando sistemas de distribución en todo el mundo y, a partir de 1908, abrió sub-compañías regionales de producción en toda Europa y en Estados Unidos.

<sup>15</sup> Paula Tatla Amad, “Archiving the everyday: a topos in French film history, 1895-1931” (Tesis doctoral, Universidad de Chicago, 2002).



Petropolis, Brasil, en septiembre 1909. Autocromo atribuido a Auguste Léon. Museo Albert-Kahn  
 Disponible en: <http://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/archives-de-la-planete/mappemonde/amerique/bresil/>

El Archivo del Planeta de Khan se conservó fundamentalmente como si fuera un archivo, aunque los investigadores puedan aun generar una enciclopedia a partir de él. El Archivo fue rara vez visto por el público general, o quizás nunca lo fue. El archivo aspiraba a ser una fuente para los investigadores de la época y futuros, que sirviera para entender la naturaleza global de la cultura humana y de la cotidianidad del siglo XX. Surgido de los viajes alrededor del mundo del mismo Khan y de su idea de que los investigadores tienen que viajar para entender el mundo, el Archivo estaba integrado por registros fotográficos (principalmente películas y autocromos, fotos fijas que utilizaban el proceso fotográfico color de los Lumière) comisionados por Khan a camarógrafos profesionales que recorrían el mundo filmando aspectos de la vida cotidiana. Estos registros eran catalogados minuciosamente en un sistema de fichas que se mostraban a los investigadores visitantes - que incluían, nos informa Amad, a escritores tales como Rabinath Tagore, Bernard Shaw y Colette además del mentor de Kahn, el filósofo Henri Bergson. En efecto, el interés de Bergson por la vida cotidiana y la geografía cultural de su discípulo Bhrunes fueron los que le dieron forma al proyecto, que desafortunadamente se interrumpió cuando Kahn perdió su fortuna, a raíz de la crisis financiera de 1929.

Amad ha hecho un trabajo excepcional al relacionar este proyecto con la idea de archivo moderna (o como ella lo llama, dado su énfasis en lo cotidiano, un “contra-archivo”) y con la cultura francesa de pre-guerra que lo fomentó. Estas películas, ya sean de un hombre que camina al lado de un urinal público en París, de una prostituta argelina que interactúa con sus clientes o de una mujer indochina que se desviste ostensiblemente

frente a la cámara para mostrar las capas de su traje típico (con el camarógrafo que “discretamente” la filma fuera de foco cuando ella aparece desnuda), fascinan por su mezcla de cotidianidad y exotismo. La falta de un contexto interpretativo específico, en vez de volverlas opacas, dota a las películas de implicaciones diversas. Y no es que estas películas carezcan de ideología: la cámara que observa, su apetito voyeurista por capturar los detalles de comportamiento, expresan precisamente la demanda del Occidente moderno por un mundo que se consume como si fuera imágenes e información; esto indica lo que defino como la conciencia global. Incluso en su contingencia, en su inmediatez de gesto y movimiento, sentimos una gran fascinación por los fragmentos de realidad que estas cámaras arrancaron. Los sucesivos directores tendrán la ambición, tanto de unir estos fragmentos en un conjunto (por ejemplo, los teóricos y realizadores de los años 20 como Vertov y Shub) como, más tarde aún, de hacer que el fragmento represente parte de una unidad (como Bazin promocionó el realismo contenido en las elipsis de las obras de Rossellini y otros neorrealistas italianos). Empero aquí, en estas películas encontradas en los archivos de Kahn reina no solo la ambigüedad, sino también la ambivalencia, la sensación pasmosa de que estas imágenes forman parte de algo que jamás podremos comprender y que constituyen en sí mismas un mundo que jamás podremos sondear. Parafraseando a Amad, podemos decir que forman parte tanto de una enciclopedia como de una “anti-enciclopedia”.

Hay dos tentaciones que envuelven a la investigación sobre el cine temprano y si bien ninguna de las dos se puede ignorar fácilmente, deben tenerse en cuenta las limitaciones que implican. La primera es ver a esta época (como dijo una vez Noël Burch) como un “paraíso perdido”, un periodo de pureza antes de la comercialización y la institucionalización. Si bien el comercio era diferente al que caracterizó al cine posterior y las instituciones eran en gran medida pre-existentes, sin lugar a dudas, ambos determinaron la naturaleza del cine temprano. Pero la otra tentación tiene que ver con entender al cine temprano simplemente como si fuera el origen de prácticas que vinieron después, la fuente de todas las futuras concepciones, aunque en estado embrionario. Las diferencias del cine temprano no deben ser pensadas románticamente, pero tampoco eclipsadas por una búsqueda de paternidad. La naturaleza global del cine temprano se relaciona con prácticas globales que persisten hasta el día de hoy. Igualmente importante es que el cine temprano brindó una imagen de lo global como nueva *Gestalt*. Como formas

altamente tecnológicas, capaces de circular de un lugar a otro y así de aniquilar la separación inherente al tiempo y al espacio, las películas hicieron colapsar estas distancias en la nueva proximidad de la cultura de la imagen. El intercambio de imágenes derivó parcialmente de su naturaleza fragmentaria y modular, y su relativa independencia permitió formas de ensamblaje que recordaban la universalidad imaginada por la Enciclopedia de la Ilustración. El nacimiento del discurso nacionalista a través y alrededor del cine, a pesar de no haber estado del todo ausente del cine temprano, parece depender principalmente de formas narrativas y del uso del documental para crear los alegatos ideológicos que aparecieron en los años 10, utilizando estructuras complejas de contraste y suspenso, basadas en el montaje. La relación del cine con discursos tanto globales como nacionales surgió en las primeras décadas del siglo XX. Es nuestro trabajo como historiadores del cine, indagar sobre las formas y las prácticas que permitieron que emergieran, más que asumir que ambos discursos son de algún modo inherentes al cine o un simple material pre-confeccionado, que el cine puede adoptar naturalmente.

### Referencias bibliográficas

- BOUSQUET, Henri (ed.). *Catalogue Pathé [1896-1914]*, 4 vols., Bassac: Editions Henri Bousquet, 1993-1996.
- CURTIS, Scott. "The taste of a nation: Training and the sense and sensibility of cinema audiences on imperial Germany", *Film History*, 6.4, 1994, pp. 445-469.
- GRIFFITHS, Alison. *Wondrous Difference: Cinema Anthropology and turn-of-the-Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press, 2001.
- GUNNING, Tom. "Those that are Drawn with a Fine Camel Haired Brush': The Origins of Film Genres", *Iris* 20, otoño 1995, pp. 41-61.
- \_\_\_\_\_. "The World as Object Lesson: Cinema Audiences, Visual Culture and the St. Louis World's Fair, 1904", *Film History* 6.4, Invierno 1995, pp. 422-444.
- KERN, Stephen. *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press, 1983, pp. 11-16
- MCNAMARA, Brooks. "Popular Scenography", *The Drama Review* 61, marzo 1974, pp. 16-24.
- MUSSER, Charles. "Before the Rapid Firing Kinetograph: Edison Film Production, Representation and Exploitation in the 1890's". En: *Edison Motion Pictures 1890-1900, An Annotated Filmography*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1997, pp. 43-45.

- \_\_\_\_\_. *A Guide to motion picture catalogs by American producers and distributors, 1894-1908: a microfilm edition*, Frederick, Maryland: University Publications of America, 1985.
- O'MALLEY, Michael. *Keeping Watch: A History of American Time*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1990, pp. 99-143.
- RITTAUD-HUTINET, Jacques (ed.). *Auguste y Louis Lumière, Correspondances 1890-1953*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1994.
- TATLA AMAD, Paula. "Archiving the everyday: a topos in French film history, 1895-1931". Tesis doctoral, Universidad de Chicago, 2002.
- WHISSEL, Kristin. "Placing the Spectator on the Scene of History: the battle reenactment at the turn of the century, from Buffalo Bill's Wild West to the Early Cinema", *Historical Journal of Film, Radio and Televisión*, 22/23, 2002, pp. 225-243.

---

**Fecha de recepción:** 10 de noviembre de 2015

**Fecha de aceptación:** 5 de diciembre de 2015

**Para citar este artículo:**

GUNNING, Tom. "El cine temprano como cine global: La ambición enciclopédica". Trad. Riccardo Boglione y Georgina Torello. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 171-183 Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/27>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Tom Gunning** es "Edwin A. and Betty L. Bergman Distinguished Service Professor of Humanities" en el Departamento de Historia del Arte y el Comité de Cine y Media, de la Universidad de Chicago. Es autor de dos libros, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film* (Illinois 1990) y *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (British Film Institute 2000), así como de un centenar de artículos sobre cine temprano, vanguardia, géneros fílmicos y teoría e historia cinematográfica.

\*\* **Riccardo Boglione**. Doctor por la Universidad de Pennsylvania, es crítico de arte y curador. Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias y dirige la revista de literatura conceptual *CruX Desperationis*. Entre otros libros, co-editó con Georgina Torello, *Poesie che sanno di nafta. Antologia della poesia futurista uruguayana* (Sentieri Meridiani, 2014). E-mail: [riccaboglione@gmail.com](mailto:riccaboglione@gmail.com)

**Georgina Torello** (PhD. University of Pennsylvania) es Profesora Adjunta de literatura italiana en la Universidad de la República (Uruguay). Se ocupa de cine silente italiano y uruguayo. Coeditó *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy* (Cambridge Scholars Publishing, 2008) y *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* (EI, UdelaR, de próxima publicación). Ha publicado varios artículos sobre cine silente en revistas académicas. E-mail: [georgina.torello@gmail.com](mailto:georgina.torello@gmail.com)