

Un cuarto de siglo más tarde: ¿Sigue siendo temprano el cine temprano?¹

Tom Gunning^{*}

Traducción de Ignacio Albornoz Fariña^{**}

Ahora que estamos en 2003, ¿celebrará alguien el centenario de *The Great Train Robbery* de Edwin S. Porter? Aún no he oído planes de ninguna conferencia o número especial de revista, y si bien no me molestaría enterarme de alguna (sobre todo si se me invita a participar), creo que el relativo silencio que parece estar rodeando este centenario puede ser significativo.² Tras el considerable revuelo y la relativa controversia que marcó el “centenario del cine” hace más o menos una década, es posible que los estudiosos estén algo cansados y recelosos ya de señalar la historia con el más redondo de los números. El centenario del nacimiento del cine se vio enfrentado a la dificultad de decidir qué era exactamente lo que estaba siendo conmemorando (salvo, según pareció, en Francia, donde eran claramente los hermanos Lumière quienes estaban siendo celebrados, aunque como una sinécdoque de toda la historia del cine). ¿Estábamos conmemorando el centenario de las primeras imágenes en movimiento sobre celuloide (el Kinetoscopio de Edison, su proyección experimental, o las *pantomimes lumineuses* de Reynayd)? ¿Conmemorábamos acaso la primera comercialización de películas (la inauguración de los salones de Kinetoscopios)? ¿O se trataba más bien de la primera proyección de imágenes fotográficas móviles (Armat y Jenkins, los Skladanowsky, los hermanos Lumière)? Una

¹ Este artículo fue originalmente publicado en inglés con el título “A Quarter of a Century Later. Is Early Cinema Still Early” en *KINtop*, n. 12, 2003, pp. 17-31. Agradecemos a su autor, Tom Gunning, y a Frank Kessler, de la mencionada revista por autorizar su traducción para *Vivomatografías*. Las imágenes incluidas en la presente traducción no forman parte del artículo original y fueron especialmente seleccionadas para ilustrar este texto.

² Después de escribir esto, *Il Cinema Ritrovato*, de Bolonia, anunció una retrospectiva en torno al año 1903, que yo mismo comisarié. El hecho de que la retrospectiva marcase un año, antes que una película en particular, es no obstante significativo.

celebración de esta clase podía fácilmente degenerar (y así ocurrió por momentos) en el alarde de rivalidades nacionales o héroes vernáculos, o bien en el privilegio desmedido de un dispositivo de imágenes en movimiento por sobre otro. Aunque me parece que a los estudiosos y aficionados al cine temprano les resultaba agradable la atención que se le estaba prestando a los orígenes del medio, un centenario también parecía curiosamente superficial y literal en demasía. Ya he aplaudido en otra oportunidad la iniciativa de mi colega André Gaudreault, cuando sostuvo que el cine no fue inventado en realidad sino hacia 1905, fecha en que por primera vez podría decirse que se comienza a reconocer amplia e internacionalmente el cine como una forma comercial independiente, con sus propias instituciones (distribución, pero también exhibición).³

Por lo demás, si los centenarios se miran hoy con una pizca de acritud, el papel de *The Great Train Robbery*, si bien sigue siendo indudablemente una película clave para el cine temprano, ha dejado ya de ocupar esa posición un tanto única de la que alguna vez gozó cuando era reivindicada como la “primera película con historia”. El historiador más dedicado y original de Porter, Charles Musser, se esforzó ya hace varias décadas por situar la película en relación con otras cintas anteriores del mismo Porter, como *Jack and the Beanstalk* (1902),⁴ quitándole así la exclusividad total a *The Great Train Robbery*. Por supuesto, fueron los minuciosos análisis de *The Life of an American Fireman* (1903) que realizaron Musser, Gaudreault y Noël Burch los que volvieron posible, de varias maneras, el examen de las diferencias estilísticas del cine temprano, en lugar de pensarlo simplemente como un punto de partida para la gran tradición del cine narrativo.⁵ Si bien *The Great Train Robbery*, junto con *Le voyage dans la lune* de Méliès (1902), sigue siendo quizás la película temprana de ficción que más

³ GAUDREAULT, André. “Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d’avoir tort (même si c’est surtout Deslandes qu’il faut lire et relire ...)”. En: Malthête, Jacques y Michel Marie (dirs.). *Georges Méliès, l’illusionniste fin de siècle?* París: Presses de la Sorbonne Nouvelle / Colloque de Cerisy, 1997, pp. 111-131.

⁴ MUSSER, Charles. “The Early Cinema of Edwin S. Porter”, *Cinema Journal*, n. 19, otoño de 1979, pp. 1-38.

⁵ *Ibid.*; GAUDREAULT, André. “Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting”, *Cinema Journal*, n. 19, otoño de 1979, pp. 35-59; BURCH, Noël. “Porter, or Ambivalence”, *Screen*, n. 19, invierno de 1978, pp. 91-105.

se conoce y ve, incluso los cursos introductorios de historia del cine admiten hoy de buen grado que el cine temprano fue un campo de prácticas variopintas y objetivos diversos, y no un mero jardín de infantes para el cine narrativo.

Comienzo con esta consideración de una celebración (hasta ahora) inexistente para indicar cómo el estudio de la historia del cine posee siempre en sí su propia historia y las prácticas y acontecimientos que la componen. Y si bien la última década marcó claramente un enorme desarrollo en el estudio del cine temprano en lo que se refiere a sofisticación teórica, determinación indagativa y creciente disponibilidad de nuevo material archivístico (tanto cinemático como escrito), este sigue estando sujeto a los vaivenes de la contingencia. En vez de componer un panorama de las últimas décadas de desarrollo, una síntesis de hallazgos o un compendio de controversias, ofrezco en este ensayo un recorrido por los perímetros y parámetros que moldean nuestros procesos y por tanto nuestras ideas. Rara vez llego a las cimas de abstracción que permiten una verdadera visión panorámica. Mis instintos, en cualquier caso, son más ctónicos que aéreos. Se me da mejor la excavación que el sobrevuelo. Por lo tanto, no ofreceré una síntesis detallada de la investigación reciente, ni citaré los muchísimos artículos y libros de importancia publicados en el casi cuarto de siglo que ha transcurrido desde el Simposio de Brighton. Lo que quisiera, más bien, es rastrear ciertos patrones de flujo y reflujo que han energizado, en mi opinión, el estudio en las últimas décadas y meditar un poco sobre cómo la historia del cine va encontrando sus temas.

Parte de la contingencia de la historia radica en el hecho de que las cosas suceden repentinamente, sin atenerse demasiado a la lógica. Son gatilladas de un momento a otro por acontecimientos que cumplen una función mayéutica, aun cuando el nacimiento pueda parecer a veces prematuro o largamente aplazado. Así pues, el nuevo estudio del cine temprano, que tuvo fuertes repercusiones académicas y editoriales, fue gatillado, como convendrá la mayoría de los estudiosos, por el simposio de la FIAF celebrado en Brighton, Inglaterra, en 1978. Hace algún tiempo, encontré en una gaveta de mi escritorio una fotografía en la que aparecen muchos de

los participantes estadounidenses que más adelante publicarían sobre cine temprano: yo mismo, André Gaudreault, Charles Musser, Jon Gartenberg, posando afuera de un restaurante en Brighton. Lo que me llama la atención hoy, ahora que me voy acomodando (o resistiéndome a acomodarme) en la adultez, es que todos éramos, en el fondo, niños, todavía cursando nuestros estudios de posgrado. Quiero añadir de inmediato que estábamos acompañados (en el congreso, que no en la fotografía) por mentores de más edad (a veces apenas mayores) y sabiduría: Eileen Bowser, Paul Spehr y David Francis (los gestores y colaboradores del congreso), Noël Burch, Barry Salt y Michael Chanan (tres personas que nos inspiraron, nos intimidaron a veces y otras discreparon con nosotros), los hermanos Barnes (que habían mantenida viva la memoria de la escuela de Brighton) y muchos otros.

Esta incursión acaso autoindulgente en la nostalgia servirá, espero, no para engrandecer el evento, sino al contrario para relativizarlo. Los principios básicos y aparentemente obvios del coloquio —a saber, que el cine temprano necesitaba volver a considerarse con una mirada renovada— dominaron la primera ola de publicaciones. Los historiadores estudiaron detenidamente películas como *The Great Train Robbery* y *The Life of an American Fireman*, a menudo con ojos aguzados gracias a las nuevas disciplinas de la semiótica, el análisis formal y narrativo, y vieron también películas que hasta entonces habían sido rara vez vistas o comentadas, algunas de las cuales resultan hoy bien conocidas (o por lo menos mejor): *What Happened on Twenty Third Street* (1901), *The Life of Charles Peace* (William Haggar, 1905), *Le Royaume des fées* (Méliès, 1903), *The Teddy Bears* (Porter, 1907). Ahora bien, en varios sentidos el congreso de Brighton marcó la pauta de la evolución reciente de los estudios sobre cine al establecer categorías, o delimitar perímetros temáticos, barreras que desde entonces han sido ya traspasadas o ignoradas.

Cabe recordar que el tema del congreso no era el “cine temprano”, como ha podido decirse a veces, sino uno aún más delimitado: las películas de ficción de 1900 a 1906. Consideremos por un momento los límites de este tema, que reflejan algunas de las tensiones ya presentes en el estudio de la historia del cine, así como las consideraciones

prácticas del archivamiento de películas. A mi entender, la fecha de partida del congreso, 1900, si bien refleja en parte, sin duda, aquel amor por los números redondos que parece perseguir a los historiadores, reflejaba sobre todo un deseo de evitar las controversias acerca de los orígenes del cine. Al rehuir precisamente el chovinismo, las polémicas y reivindicaciones y contra-reivindicaciones que resurgieron con el centenario del cine (como quién era el “inventor” del cine y qué país podía pues atribuírselo), los organizadores escogieron saltarse el prólogo decimonónico del cine y abordarlo específicamente como un fenómeno del siglo XX.

La segunda decisión parece haber sido una reflexión posterior, aunque me parece que encaja con la elección de 1900 como fecha de partida. David Francis lo atribuye precisamente a la pragmática de las proyecciones de archivos:

En un inicio, intentamos considerar todas las películas producidas entre 1900 y 1906 y analizar la interrelación entre hecho y ficción. Sin embargo, cuando descubrimos cuántas películas de ficción habían sobrevivido en las colecciones de los miembros y cuántas estarían disponibles para su proyección en Brighton, decidimos limitar nuestras investigaciones a este aspecto del periodo.⁶

Si bien es cierto que hay películas ficcionales (o escenificadas, actuadas o “artificialmente armadas”) antes de 1900, la inmensa mayoría de las películas de la década de 1890 encajaría mejor en la categoría de “no ficción”, de modo que, pese a la intención original de incluir todos los modos fílmicos, la selección de la fecha y la restricción a un solo tipo de cine eran mutuamente complementarias.

Traigo a colación estos perímetros a menudo desatendidos del congreso de Brighton precisamente para mostrar cómo, con el paso del tiempo, incentivaron a los estudiosos a sobrepasarlos. Algo de esto ocurrió de inmediato. Como observa David Francis en el volumen de la FIAF dedicado al evento de 1978 (publicado tan solo en 1982), inmediatamente después del congreso, en 1979, Eileen Bowser, una de las arquitectas del evento, emprendió un sondeo de las películas estadounidenses de 1907

⁶ FRANCIS, David. “Introduction”. En: Holman Roger (dir.), *Cinema 1900-1906. An Analytical Study*. Bruselas: FIAF, 1982, p. 1.

y 1908 en el Museum of Modern Art, incluyendo a muchos de los participantes originales del evento de Brighton. El año 1906 fue reconocido entonces como una frontera un tanto arbitraria, muy pronto transgredida. El problema de las fronteras que delimitan el periodo del “cine temprano”, sin embargo, sigue siendo hoy un tema vital, al que ya volveré un poco más adelante en este ensayo. Primero, me gustaría explorar cómo la exclusión de la no-ficción, una decisión aparentemente tardía y pragmática, influyó inicialmente el tipo de trabajo sobre cine temprano que surgió tras Brighton, y ocasionó más tarde algo que, me parece, es una revisión mayor de nuestra concepción de la historia del cine temprano.

Primero, analicemos el resultado de haberse concentrado en el cine de ficción. Los ensayos de Gaudreault, Musser, Burch y yo incluidos en el volumen que la FIAF publicó en 1982 a partir del congreso, la mayoría de los cuales habían sido escritos para la conferencia de 1978 (mientras otros habían sido publicados en otros lugares, antes del volumen de la FIAF), se concentraban en la narratología del cine temprano. Para dar una idea de la esencia de esa nueva narratología del cine temprano, si bien existían algunas ligeras diferencias en los enfoques de cada ensayo, todas esas contribuciones podrían reunirse alrededor de *The Life of an American Fireman* de Porter. La historia es hartamente conocida y cabe en unas pocas líneas. Por décadas, el Museum of Modern Art había distribuido una copia de la película en la que el rescate final de la mujer y el niño desde una casa en llamas era alternado, cambiando la focalización narrativa mediante el montaje desde una vista interior a una exterior, a medida que los bomberos llegaban, colocaban una escalera para subir a la ventana, regaban la casa, entraban en ella y rescataban a los moradores. Sin embargo, entre los papeles de la Library of Paper Prints Collection fue descubierta en algún momento una versión de la película en que la acción entera estaba comprendida básicamente en dos planos, uno interior y otro exterior. Como si fuera poco, las dos perspectivas espaciales se sucedían, sin importar que la acción representada fuese simultánea. Esto daba la impresión de un balbuceo o solapamiento temporal, pues la acción se repetía en uno y otro plano, primero desde fuera y después desde dentro.

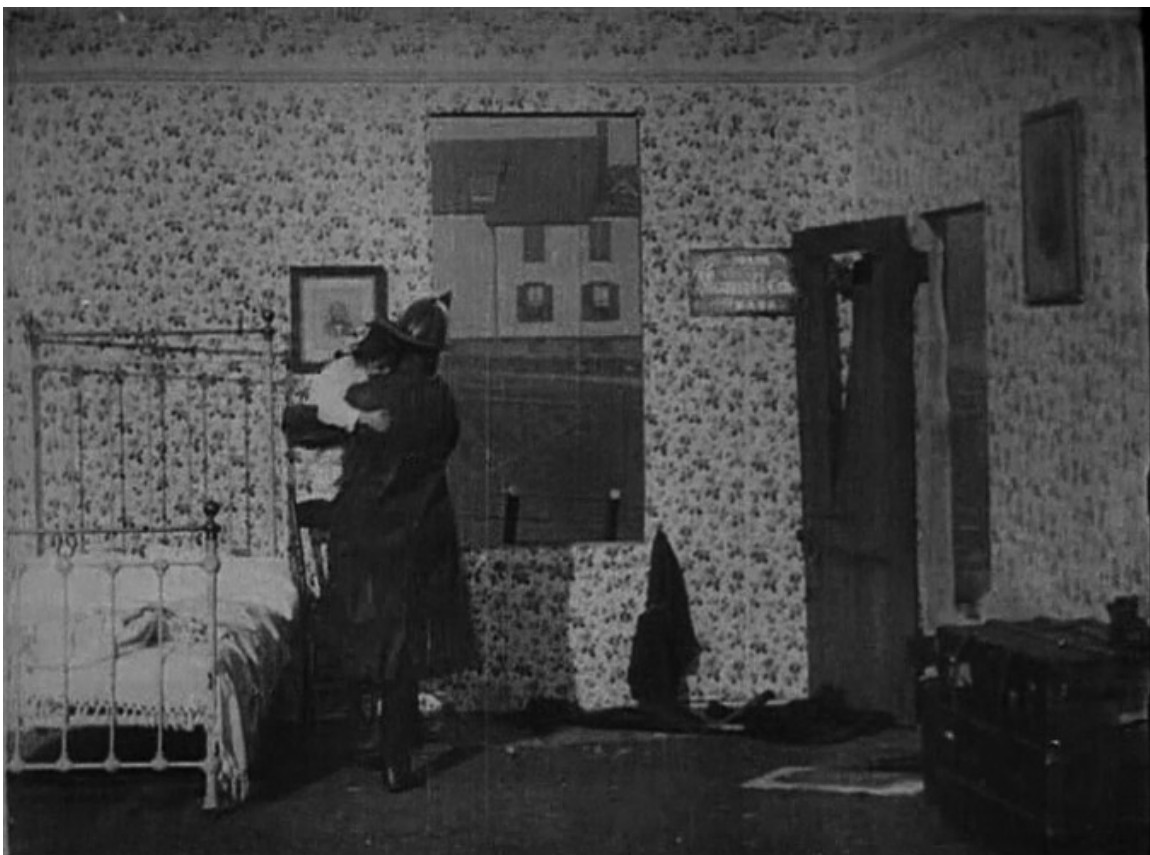
Estas dos copias habían sido comentadas ya durante algún tiempo antes de Brighton. Muchos (incluyéndome) asumíamos que la copia original era la del Museum of Modern Art y que la versión en papel correspondía sencillamente a los *rushes* sin editar para esa sección de la película. Otros se tornaban en cambio hacia la copia de la Library of Congress, llegando a describirla incluso como un experimento temporal a lo Alain Resnais.⁷ Pero en realidad fue solo en y tras el coloquio de Brighton que Gaudreault, Musser y Burch defendieron a través de sus ensayos la autenticidad de la copia en papel, describiendo coherentemente la lógica temporal y narrativa que representaba aquel estilo de montaje. Como escribió Musser en su ensayo: “La polémica es más que un simple detalle en la historia del cine, puesto que afecta la manera en que abordamos todo el cine temprano”.⁸ Musser enmarcó su argumento a favor de la versión de montaje de superposición temporal dentro de una investigación detallada de las películas que Porter había dirigido hasta ese momento. Para Musser, una regularidad estilística indicaba que la copia en papel era la versión correcta, ya que, como decía, la película era “internamente coherente, pero también coherente con el desarrollo del propio Porter y con el del cine internacional durante el periodo 1901-1903”.⁹ Porter ya había hecho uso con anterioridad de ese tipo de montaje con acciones superpuestas en *How They do Things on the Bowery* (1902). Por lo demás, argumentaba Musser, Porter estaba en deuda con los patrones narrativos del relato de linterna mágica, en donde los planos eran tratados como unidades autónomas, antes que como fragmentos de una acción. Así, concluía Musser, *The Life of an American Fireman* “presenta un estilo anómalo, un camino que el cine narrativo exploró brevemente para luego descartarlo”.¹⁰

⁷ GESSNER, Robert. “Porter and the Creation of Cinematic Motion”, *Journal of The Society of Cinematologists [Film Journal]*, vol. 2, 1962.

⁸ MUSSER, Charles. “Early Cinema of Edwin Porter”. En: Holman, Roger *Cinema 1900-1906, op.cit.*, p. 275.

⁹ *Ibid.*, p. 276.

¹⁰ *Ibid.*, p. 279.



The Life of an American Fireman (1904), Edwin Porter

En Brighton, se investigó el estilo narrativo del cine temprano, pero, en sentido inverso a los historiadores previos, ese estilo no fue contemplado como una fuente para una práctica posterior, sino más bien como una anomalía, a veces incluso usada y desechada. El alegato de Noël Burch en favor de una historia materialista del cine, reacia a la idea de un “idioma cinematográfico natural” que habría evolucionado gradualmente a partir de una teatralidad ramplona ya había sido proclamado antes de Brighton, con una amplia influencia (por lo menos, como puedo atestiguar, en mi propia persona, por haber asistido a los cursos que impartió en la NYU a mediados de los setenta). Burch veía el cine temprano como una práctica alternativa respecto al estilo narrativo que se desarrolló después, y atribuía esa diferencia principalmente a su naturaleza popular, su desarrollo al margen de la cultura burguesa, recogiendo enfoques de una surtida gama de formas populares: melodrama, figuras de cera, teatro de vodevil, circo y linterna mágica. Burch afirma:

Durante los primeros diez años de vida del cine, la linealidad, el espacio pantallístico háptico y la individualización de los personajes son rasgos de aparición esporádica y apenas secundaria. Todavía figuran, en su mayoría, como elementos dominados sobre todo por otros orígenes populares.¹¹

La secuencia con acción repetida de *The Life of an American Fireman* ejemplifica para Burch el aspecto no-lineal del cine temprano.

Al igual que Musser, Gaudreault era partidario de la autenticidad de la versión de acción repetida. También él basaba sus argumentos en la coherencia de la que daba cuenta esta versión en relación con el resto del trabajo de Porter, lo que ejemplificaba mediante una comparación con *The Great Train Robbery* y ya no con películas previas. Demostrando la tesis de Musser de que esta secuencia era coherente con una práctica extendida en aquella época (e incluso después, para Gaudreault), rastrea montajes con repetición de acción o superposiciones temporales en distintas películas

¹¹ BURCH, *op. cit.*, p. 102.

europas o norteamericanas realizadas antes de 1906. Gaudreault y yo vinculamos este estilo con lo que entonces llamé “el estilo no-continuo” del cine temprano, una propensión a ver las películas de planos múltiples como una acumulación de elementos semi-independientes, antes que como elementos sucesivos de una acción continua, como sucede con los estilos posteriores de montaje. Si bien había visiones bastante distintas entre los participantes acerca de cuán diferente de las formas posteriores era el estilo narrativo del cine temprano, todos los ensayos del coloquio de Brighton descubrían desvíos o discrepancias con respecto a las prácticas futuras, más que las semillas de un estilo posterior (aunque, para Burch, esas semillas están ahí, y el cine temprano da muestras claras del impulso hacia una ficción inmersiva que caracterizará después al cine –una tesis que yo, en particular, cuestioné).

Todos estos ensayos estaban centrados en una narratología histórica. Ciertamente, su énfasis común en la manera en que estas películas contaban historias venía determinado por lo menos en parte por la decisión de última hora de excluir las películas de no-ficción. Tras replantearme algún tiempo después las bases de mi ponencia para el congreso, pasé del contraste dicotómico entre lo no-continuo y lo continuo como un aspecto definitorio de la alteridad del cine temprano a un concepto correspondiente a lo que André Gaudreault y yo llamamos cine de atracciones: es decir, trozos no-continuos de espectáculo visual.¹² En última instancia propuse, pues, que la narración podría no constituir, tal vez, el centro del cine temprano, un punto que Charles Musser resistió tenazmente.¹³ Y si bien el argumento de Musser para la creciente importancia de la película con historia desde 1903 en adelante es de lo más

¹² GUNNING, Tom. “The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”. En: Elsaesser, Thomas (ed.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Londres, British Film Institute, 1990, pp. 56-62. . [N. del T.] Existe una traducción castellana del artículo de Gunning: “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>>.

¹³ MUSSER, Charles, “Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity”, *Yale Journal of Criticism*, vol. 7, n. 2, otoño de 1994, pp. 203-232.

válido, el hecho de que tantas películas de la primera década del cine (una vasta mayoría, de hecho) sean de no-ficción sigue siendo, a mi entender, algo que los historiadores del cine no han digerido del todo. La reevaluación de las películas tempranas de no-ficción, liderada por investigadores como Stephen Bottomore,¹⁴ constituyó uno de los mayores logros del coloquio de Brighton y sigue siendo aún un tema rico, que la historia del cine no ha explorado en toda su extensión.

Los talleres organizados en el Museo del cine de Holanda en 1994, dedicados a las películas de no-ficción de los años diez, aunque salía del periodo cubierto por el coloquio de Brighton, contribuyeron a darle visibilidad al tema del cine temprano de no-ficción. Ben Brewster, uno de los participantes, señaló que mientras las películas de ficción de los años diez contrastaban fuertemente con las cintas de ficción de la primera década del cine, las de no-ficción, en cambio, daban muestras de una estabilidad mucho mayor en cuanto al estilo y la forma.¹⁵ La afinidad entre ciertos elementos que marcaron el cine previo a 1907, como el énfasis en la ostensión, el uso de una interpelación directa a la cámara, la relativa no-continuidad de los elementos, aspectos todos que yo había relacionado con el “cine de atracciones”, parecían tanto o más aplicables al cine de no-ficción, y continuaron siendo dominantes en el periodo posterior.

La riqueza del cine temprano de no-ficción está todavía por explorarse. Mientras que el cine temprano de ficción ha ocupado siempre un lugar destacado en los relatos de la historia del cine, desde Méliès a Porter y Griffith, la no-ficción, tras el reconocimiento de las primeras películas de los Lumière, parecía desaparecer de la mayoría de las historias sinópticas del cine, por lo menos hasta *Nanook of the North* de Flaherty (1922). Aunque el privilegio del cine narrativo en la industria comercial del cine podría explicar en parte este descuido, lo que llamó mi atención al abordar tanto

¹⁴ BOTTOMORE, Stephen. “Shots in the Dark: The Real Origins of Film Editing”. En: Elsaesser Thomas (ed.). *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Londres: British Film Institute, 1990, pp. 104-113.

¹⁵ Ben Brewster, en HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (dirs.). *Nonfiction from the Teens: the 1994 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1994, p. 32.

las películas tempranas como las historias estándar del documental, es que estos films eran dejados de lado en la mayoría de las historias del documental también. Este sorprendente agujero en la historia del cine (o quizás habría que hablar de represión) fue ocasionado, al menos en parte, por la tradición de Grierson, que luchó no tanto por diferenciar el documental de la ficción como por definir un nuevo documental —poético, político y narrativizado—, tipificado por *Nanook of the North* y el trabajo de los documentalistas soviéticos y británicos, parcialmente mediante el contraste con los noticiarios, films de viaje y “de interés”, que caracterizaron no solamente el documental de los años diez, sino también las prácticas filmicas de la primera década del cine.¹⁶ Como ya he dicho antes, es un escándalo para la historia del cine de no-ficción que la era en la que la no-ficción domina la producción de la mayoría de los estudios en términos cuantitativos sea precisamente el periodo menos explorado por los historiadores del documental.¹⁷

En la polémica que lo enfrentó a Robert C. Allen, Charles Musser mostró de forma convincente que las películas de ficción ganaron cada vez más popularidad, especialmente con el auge de las películas con historia, como *The Great Train Robbery* de Porter o las *féeries* de Méliès y Pathé.¹⁸ Sin embargo, la recepción de las películas de no-ficción, incluyendo su papel en los primeros programas cinematográficos, hasta bien entrada ya la segunda década del cine, así como su rol en la identificación del cine con una nueva conciencia global a través del género de viaje, y la inspiración que la forma ofreció a una generación posterior de cineastas experimentales (que habrían acudido al cine por primera vez durante este periodo temprano de intensa producción de no-ficción), siguen siendo áreas riquísimas con miras a

¹⁶ GRIERSON, John. “First Principles on Documentary”. En: Forsythe, Hardy (dir.). *Grierson on Documentary*. Nueva York: Harcourt Brace, 1947, p. 100.

¹⁷ GUNNING, Tom. “Before Documentary: Early Non-Fiction Films and the ‘View’ Aesthetic”. En: HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (dirs.). *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1996, pp. 9-24.

¹⁸ MUSSER, Charles. “Another Look at the Chaser Theory”, *Studies in Visual Communication*, n. 10, otoño de 1984, pp. 24-44, y 51-52.

investigaciones futuras. Esto indica también otro aspecto del estudio del cine temprano que se volvió importante tras Brighton: la constatación de la necesidad no sólo de analizar las películas en sí mismas, sino también su modo de exhibición y presentación, así como sus contextos de recepción.

Como dije antes, uno de los principales propósitos del congreso de Brighton, y ciertamente uno de sus logros más valiosos, consistió en crear nuevos puntos de contacto entre los estudiosos del cine y los archivos. Para decirlo sin ambages, el congreso quería asegurarse de que las películas que descansaban en sus bóvedas fueran desempolvadas y mostradas al público fuera del archivo. Hoy puede parecer difícil de creer que tan simple principio, que todos los investigadores y archivistas espero den hoy por sentado, representara entonces una innovación, por no decir una revolución, en las actitudes de los archivos e incluso en los métodos de investigación de los historiadores del cine. Pero mientras algunos historiadores del cine estaban haciendo uso del nuevo material disponible en los archivos, había una recia tradición que veía el visionado de películas como un aspecto secundario frente a la investigación basada en material impreso, incluso a la hora de escribir sobre las películas. Por ejemplo, Robert Henderson, bibliotecario especialista de las artes escénicas, publicó en 1970 un libro titulado *D. W. Griffith: The Years at Biograph*. Aunque por entonces entre la colección de películas en papel de la Library of Congress y el Museum of Modern Art ya se habían restaurado y puesto a disposición para el visionado más de cuatrocientas de las películas que Griffith hizo para la Biograph (es decir, prácticamente todas), Henderson estimó suficiente ver tan solo unas sesenta películas de la etapa de la Biograph. De vez en cuando citaba algunas descripciones de varias décadas atrás (por lo general inexactas), en lugar de examinar las películas mismas, fácilmente disponibles en los archivos.¹⁹

¹⁹ HENDERSON, Robert. *D. W. Griffith: The Years at Biograph*. Nueva York: Farrar Straus and Giroux, 1970. Las notas que Henderson tomó durante el visionado de las películas se encuentran en la Library of Fine Performing Arts, en la colección del teatro Billy Rose, en el Lincoln Center de Nueva York.

Así pues, la primerísima polémica de Brighton fue un llamamiento a los estudiosos para que dejaran de reciclar las historias tradicionales del cine y se ocuparan de las películas en sí mismas. Como ya he mencionado, las nuevas herramientas de análisis de la semiótica y la narrativa, así como el uso generalizado de mesas de visionado para el análisis, hicieron de esta reivindicación algo realizable. Ahora bien, también se comenzó a cuestionar la suficiencia de tales visionados para una comprensión cabal de la historia del cine. Musser (junto a Martin Sopocy) ya había indicado en su trabajo que las prácticas de exhibición de la época tenían que ser tomadas en cuenta a la hora de ver estas películas. El papel del explicador (*lecturer*), quien proporcionaba un comentario en vivo sobre las películas mientras estas eran proyectadas, práctica de exhibición muy generalizada por aquel entonces, nos ayudó a entender la manera en que las imágenes no-continuas de películas como *Uncle Tom's Cabin* (1903) de Porter podían enlazarse a una narración comprensible y relativamente coherente para un público a través de un acompañamiento hablado. Otros trabajos acerca de los “suplementos” que formaban parte de los primeros shows cinematográficos —prácticas como la animación, el acompañamiento musical (o su ausencia), el teñido o el coloreado de la imagen e incluso la lógica que se seguía al programar una película junto a otra— contribuyeron a moldear la experiencia de visionado y de recepción de las películas tempranas. Despojadas de estos elementos, y vistas en solitario por el académico sobre una mesa de visionado, las películas tempranas pueden parecer en efecto objetos extraños y alienantes. Si bien algunos estudiosos alertaron, con razón, contra el impulso historicista de buscar una recreación total del pasado, una nueva conciencia de las películas tempranas como componente de una práctica social más amplia del visionado de películas vino, de todas formas, a complementar el llamamiento de Brighton en favor de “las películas en sí mismas”. Al darse cuenta, sobre todo, de la naturaleza proteica y hasta elástica del cine temprano, los estudiosos del cine tuvieron que admitir que no existe un único texto filmico esencial subyacente a la historia del cine. Antes bien, las películas deben ser abordadas como textos cuyo significado deriva no solamente de la intención de su creador o de la forma inmanente de la propia película, sino a través de un complejo

proceso de creación de significado, de la interacción de las películas con espectadores e instituciones.

El horizonte de contextos significativos para el cine temprano podría, desde luego, ser constantemente ampliado. El enfoque de la historia del cine se amplió para englobar no solo la exhibición, sino todos los aspectos de la industria cinematográfica y del papel del cine en relación con otras instituciones culturales —cuestiones que se convirtieron, todas, en el tema de buena parte de la investigación sobre cine temprano tras Brighton. Aunque los investigadores encontraron con frecuencia una penuria de material por un lado y por otro tuvieron que combatir contra la ilusión de la reconstrucción total como meta, el público del cine temprano se volvió cada vez más un objeto de atención. Dejando su foco en las copias de archivos, muchos historiadores del cine temprano aprendieron una lección de los historiadores de la exhibición, tales como Douglas Gomery y comenzaron a examinar los planos de seguros de los barrios urbanos para determinar la naturaleza de las salas de cine, y los registros del censo para determinar la composición étnica y de clase en relación con la cantidad de salas de cine que tenían.²⁰ Como mi foco en este ensayo es la metodología, no intentaré resumir aquí los debates acerca de los tipos de públicos que acudían al cine temprano. Los especialistas comentaron la transformación del público de cine, desde la constitución socioeconómica del teatro de vodevil de clase alta en que se estrenó el cine en la década de 1890, hasta los clientes de los *nickelodeons* de las zonas comerciales urbanas alrededor de 1906, o la diferencia entre los públicos de las distintas ciudades, barrios, o en zonas rurales. De una manera detallada y teórica, los investigadores intentaron determinar las condiciones de recepción del cine temprano, así como sus muchos y variados aspectos.

²⁰ Los escritos de Douglas GOMERY sobre la historia de la exhibición de películas son voluminosos y se encuentran resumidos y citados en su libro *Shared Pleasures: a History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992. Los debates que sostuvieron Robert C. Allen, Ben Singer y otros acerca de la naturaleza de la exhibición temprana tuvieron lugar en los números 34 y 35 de *Cinema Journal*.

Evidentemente, el paso desde el texto fílmico hacia un contexto social más amplio implicaba métodos diferentes a los del análisis fílmico en detalle. La geografía urbana, la historia y la teoría culturales, los estudios de recepción, los medios de masa e incluso la historia comercial e industrial —a todos estos ámbitos se recurrió en la búsqueda de nuevos modelos para estudiar el papel del cine temprano dentro de la cultura más amplia. Las problemáticas de género, etnicidad, raza y clase precisaban de una teorización para este periodo y su medio emergente. Para muchos, entre los que me incluyo, el papel específico que desempeñó el cine al interior de las condiciones de la modernidad, en particular de acuerdo a la descripción de teóricos y sociólogos tales como Max Weber, Georg Lukács y Walter Benjamin, ofrecía un nuevo y apasionante horizonte para estas investigaciones. La creciente urbanización, el público y la producción en masa, el auge del entretenimiento popular de corte comercial, la proliferación de la cultura visual, las nuevas reivindicaciones de igualdad racial y de género, las nuevas tecnologías de la comunicación y transporte, los nuevos modelos de percepción y conciencia, la creciente secularización e influencia de la ciencia: todas estas cuestiones culturales de ancho impacto podrían ser abordados desde la lente del cine temprano. Al mismo tiempo, algunos investigadores expresaron su alarma ante esta expansión y criticaron su falta de una base teórica clara (aunque a menudo no fuera claro en tales críticas si la queja consistía en afirmar que esas investigaciones podrían hacerse de mejor manera o si, por el contrario, no valía la pena siquiera emprenderlas).²¹

De ciertas maneras, esta expansión más allá de la simple pero esencial exigencia de Brighton de un retorno a las películas en sí mismas, independientemente de si se le considere como una expansión dinámica de los estudios cinematográficos hacia la historia cultural o como una hemorragia flatulenta hacia consignas vaporosas, nos

²¹ BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, pp. 139-157; KEIL, Charlie. *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*. Madison: University of Wisconsin Press, 2001, pp. 139-157.

devuelve al otro perímetro original del congreso: la periodización. Como ya mencioné, ese periodo de seis años fue reconocido desde un inicio como una demarcación pragmática y un tanto arbitraria. La tercera conferencia internacional de la DOMITOR, la organización internacional para el estudio del cine temprano, celebrada en Nueva York en 1999 adoptó como tema, precisamente, las películas de la década de 1890 que Brighton había excluido. Las películas que fueron proyectadas en esta ocasión, en el Museum of Modern Art y en los Anthology Film Archives, eran principalmente de no-ficción, especialmente las obras de Edison, Lumière y las compañías Mutoscope y Biograph (si bien los trabajos más gloriosos de ambas, por estar en negativos de 68 mm, tuvieron que aguardar una restauración posterior, una colaboración entre el British Film Institute y el Nederlands Filmmuseum, cuyo resultado fue proyectado en las Giornate del Cinema Muto del año 2000, en todo su esplendor). La proyección de estas películas estimuló un interés renovado por el cine de no-ficción y sus técnicas, al tiempo que demostró la necesidad de una consideración más profunda de los contextos en que estas imágenes, a menudo aparentemente enigmáticas, fueron comprendidas. Como muchas de las películas consistían en planos únicos, su forma resultaba menos auto-explicativa incluso que las formas a menudo desconcertantes del cine narrativo temprano. Además, André Gaudreault y sus equipos de investigadores comenzaron a analizar sistemáticamente el patrón consistente en detener la cámara y otras elipses previamente ignoradas de las primerísimas películas. Estas investigaciones descubrieron una suerte de proto-montaje con películas que parecían estar compuestas con un plano único. Conservando el encuadre, los cineastas tempranos comprimían con frecuencia el tiempo interrumpiendo el rodaje, cortando en realidad pequeños trocitos de la tira, o combinando ambas prácticas.²² Así, el análisis minucioso de las películas seguía proporcionando nuevos descubrimientos.

²² GAUDREULT, André. "Fragmentation and assemblage in the Lumiere animated pictures", *Film History*, vol. 13, n. 1, 2001, pp. 76-88.

La periodización del cine temprano se ensanchó, por lo tanto, en ambos sentidos, antes y después del lapso de seis años que comprendía el congreso de Brighton. Pero lo que está en juego, aquí, va más allá del mero ensanchamiento del perímetro de un proyecto investigativo. La arbitrariedad de cualquier declaración de inicios y finales de periodos en la historia siempre ha de cotejarse con las ventajas de un enfoque nítido que permita la demarcación de periodos específicos. Así pues, DOMITOR trató de evitar desde sus inicios erigir un sentido demasiado tajante del periodo y optó, en cambio, por términos más bien flexibles, en lugar de fechas concretas para definir su era de especialización: el “cine temprano”. Se declaró entonces que el periodo del “cine temprano” se extendía desde “los orígenes del cine hasta la Primera Guerra Mundial”. Desde luego, la fecha del origen del cine solo podrá ser determinada por el proyecto de cada investigador. El abanico investigativo de *The Great Art of Light and Shadow* de Laurent Mannoni, por ejemplo, incluye un estudio minucioso de las imágenes proyectadas en el siglo XVI.²³ Con ello, el cine agranda de algunos siglos su periodo. Nuestra última parada, la Primera Guerra Mundial, sin embargo, parecería ser una fecha más fija. Aquí, no obstante, los fundadores de DOMITOR sacaron partido del hecho de que la fecha de inicio de la Gran Guerra cambia según el lado del Atlántico en que uno se encuentre: 1914 para Europa, pero 1917 para los Estados Unidos. Esa diferencia de tres años tuvo un papel crucial para el desarrollo de cosas como el largometraje, el *star system*, el refinamiento del montaje clásico y la dominación estadounidense de los mercados mundiales.

Ahora bien, los periodos resultan completamente arbitrarios si, al usarlos, no se logra cartografiar un determinado relato. Como indica mi evocación de ciertas instituciones de lo que ha dado en llamarse el cine hollywoodense clásico, el periodo del cine temprano, antes que una fracción algo arbitraria de tiempo —como 1900-

²³ MANNONI, Laurent. *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*. Exeter: University of Exeter Press, 2000.

1906—, se ha teorizado como un periodo anterior al surgimiento del cine clásico dominante (y bien podría uno añadir que el mismo periodo 1914-1917 ve los primeros atisbos de un cine alternativo de vanguardia, con los experimentos tempranos de los futuristas en Italia y Rusia, los primeros rudimentos de la escuela alemana que absorbería la energía de los expresionistas, y los más tempranos intentos de animación abstracta). En cualquier caso, el periodo conocido como “cine temprano” abarca varios tramos distinguibles de la historia del cine, en los que podrían reconocerse sub-períodos sucesivos: un periodo de invención e innovación, que Musser llama el periodo de la novedad; un periodo que, sostendría yo, estuvo dominado por una estética de ostensión y atracciones, tanto ficcionales (*gags*, trucos de magia, números de vodevil) como no-ficcionales; un periodo de dominio acrecentado de las películas de contenido cómico; un periodo que suele conocerse como “transicional”, en que las películas dramáticas y los dispositivos para la expresión de la coherencia narrativa y de los personajes comenzó a dominar (lo que yo llamo la era de la integración narrativa); y el periodo de los primeros largometrajes, que introducían una variedad de enfoques narrativos y géneros (donde las series y las películas en serie cumplían un papel importante). Este bosquejo es peligrosamente esquemático y, quizás de forma más peligrosa aún, parece describir un arco de progreso conducente al paradigma clásico (una teleología que el término “transicional” parece plasmar especialmente).

El relato de la historia del cine como un “arco de progreso” puede ser fácilmente criticado desde los parámetros propuestos en Brighton. En general, los ensayos de Burch, Gaudreault, Musser y míos coincidían en que el cine temprano no era una forma “primitiva” e inmadura de desarrollo cinematográfico, aún en vías de perfeccionamiento mediante un proceso de ensayo y error y de desarrollo tecnológico (el supuesto subyacente en muchos relatos de la historia del cine como progreso que avanza hacia la forma clásica), sino que constituía un modo diferente de narración y creación cinematográfica. La antigua forma lineal de la historia del cine se encontró

así con discontinuidades repentinas. Al proponer el cine de atracciones como preponderante en la primera década del cine, cuestioné la meta teleológica del narrar como el propósito dominante que guiaba este periodo. Pero la teleología y el relato del progreso pueden muy fácilmente volver a entrometerse en la descripción de la historia del cine, y creo que los recientes intentos por explicar la forma fílmica temprana en términos de una combinación cinemática —por ensayo y error— entre predilecciones cognitivas básicas y dispositivos que incrementaban la claridad narrativa y suministraban personajes reconocibles —enfoque adoptado en el trabajo reciente de David Bordwell y Charles Keil, aunque brillante en lo que se refiere al análisis y más que sugerente en cuanto a sus críticas— tiende a reinstaurar también un modelo natural basado en el logro progresivo de metas predeterminadas.²⁴

Es así como el concepto de “intermedialidad”, especialmente explorado por André Gaudreault, nos ayuda a tener en mente no solo la problemática de la periodización, sino a cuestionar también cualquier concepción de la historia del cine como un tema claramente delimitado, con metas constantes y bien articuladas. Esto nos devuelve a la cuestión de los centenarios y a la afirmación de Gaudreault, según la cual el cine habría sido “inventado” en 1905 (no en 1889, 1894, 1895 o 1896). A través de esta provocadora aseveración, Gaudreault no solo señala la importancia del establecimiento de ciertas instituciones y modos discursivos para la creación del cine como una entidad diferenciada, de la que podría decirse que adquirió una identidad estable alrededor de 1905, sino que recuerda también la naturaleza proteica e indefinida del cine en su “origen”. Los orígenes son siempre retrospectivos, lo que no quiere decir por supuesto que sean ilusorios, sino más bien que sirven principalmente para fundar una tradición ya existente mediante el establecimiento de antecedentes.

Si nos fijamos en las actitudes que despertaba el cine durante sus primeros cinco años, nos encontramos con que prácticamente todos quienes estaban implicados en él creían

²⁴ BORDWELL, David, *On the History of Film Style*, *op. cit.*; KEIL, Charlie *Early American Cinema in Transition*, *op. cit.*

estar simplemente continuando un medio previo a través de mejoramientos técnicos. Para la compañía de los Lumière, el cine se desarrolló a partir de su negocio fotográfico y fue un resultado natural de sus experimentos con la fotografía instantánea. Para Méliès, el cine era una extensión del reino de las ilusiones visuales, una forma de entretenimiento que, en su vertiente teatral, había sacado provecho ya de una gran cantidad de dispositivos tecnológicos (como la luz eléctrica) para crear efectos asombrosos. Thomas Edison veía el kinetoscopio como un suplemento para el fonógrafo, lo que puede explicar en parte su respuesta tardía a la proyección sobre una pantalla. Los inversionistas de la Mutoscope británica y la compañía Biograph promocionaron sobre todo la idea del cine como un periódico viviente, un concepto que fue importante para muchas productoras tempranas. La escuela de cineastas británicos pioneros de Brighton veía el cine como el complemento natural de la linterna mágica, algo en lo que coincidía también Burton Holmes, el conferencista expedicionario que hacía películas basadas en modelos lintéricos y mezclaba los dos medios en sus presentaciones.

Estos orígenes heterogéneos nos enseñan no solo que el cine fue estableciendo gradualmente su propia identidad, sino que la historia del cine, si bien siempre implica un discurso acerca de cómo el cine difiere de otros medios, mantiene de hecho este discurso precisamente porque sus vínculos con los demás medios son tan estrechos. Rastrear ese *pas de deux* de interacción y diferenciación sigue siendo una de las preocupaciones principales no solo de la historia del cine temprano, sino de la historia del cine en su totalidad. Tras el periodo temprano, el cine conserva muchas de esas conexiones tempranas; de manera más evidente, la relación con el fonógrafo, combinada a una relación con la radio, determinó el surgimiento del cine sonoro. El trabajo reciente de William Uricchio ha mostrado la manera en que la televisión interactúa con el medio fílmico, no simplemente en los Estados Unidos de la

posguerra, sino desde sus orígenes mismos.²⁵ Claramente, la relación actual del cine con el video y con otras formas de imaginería electrónica por pantalla indica que es necesario un modelo abierto de intermedialidad para que la historia del cine pueda comprometerse plenamente con un objeto.

Si empecé, pues, este comentario con una descripción de los perímetros que fijó el congreso de Brighton y la manera en que el campo que contribuyó a fundar —el estudio del cine temprano— fue impulsado rápidamente a ir más allá de ellos, quiero concluirlo considerando tanto las fronteras actuales que identifican este campo como su naturaleza abierta y permeable. El cine “temprano” denota un sentido de un periodo en el tiempo, y sin embargo el *terminus a quo* de los orígenes del medio es precisamente un campo de debate, no una fecha estipulada. Los orígenes del cine no solo pueden remontarse siglos atrás, sino que la naturaleza del medio que estamos estudiando es proteica, un producto de procesos históricos, antes que el despliegue de una naturaleza esencial. Si bien el *terminus ad quem* parece más claro, hay que considerar que esto está basado en un contraste con el cine hollywoodense clásico (el volumen de Bordwell, Staiger y Thompson fija sus orígenes en 1917²⁶), y que, por tanto, preguntas acerca del establecimiento de ese paradigma también podrían hacer tambalear un sentido firme de la fecha para el final del cine temprano.

Aunque puede haber debates acerca de la fecha precisa en que el paradigma clásico toma la delantera (¿sería tal vez 1915, con *The Birth of a Nation*? ¿O un poco más tarde quizás, en 1923, por los años en que DeMille lanzaba largometrajes como *The Ten Commandments*, película tan plenamente clásica en comparación con *Intolerance* de Griffith, estrenada en 1917?), me parece que 1917 funciona bastante bien como fecha.

²⁵ URICCHIO, William. “There's More to the Camera's Obscura Than Meets the Eye”. En: Albera, François; Marta Braun y André Gaudreault (dirs.). *Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausana: Payot Lausanne, 2002, pp. 103-117.

²⁶ BORDWELL, David; Janet Staiger y Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1986.

En realidad, el debate acerca del *terminus ad quem* aparece, según creo, menos como una pregunta por las fechas exactas que como una pregunta acerca de la hegemonía monolítica del paradigma clásico. ¿Qué define al fin a las películas de los años diez? ¿Los largometrajes de prestigio y presupuestos holgados de los grandes estudios y autores o más bien los géneros supuestamente menores del *slapstick* o del melodrama en serie, los cuales evitaban de distintas maneras el formato de larga duración y la centralidad del cine hollywoodense clásico (para no mencionar la coherencia narrativa y la homogeneidad clásica)? ¿Los *gags* y *thrills* de estos géneros actúan simplemente como elementos subsidiarios dentro de un patrón de dominación narrativa, o se trata más bien de avatares de las atracciones previas, más decisivos tanto para el atractivo como para la estructura de las películas silentes de los diez que los principios clásicos de causalidad, caracterización y homogeneidad espacio-temporal?

Esta pregunta ha sido planteada quizás de manera más radical y polémica por Jennifer M. Bean en su introducción a la reciente antología *A Feminist Reader in Early Cinema*, que reivindica el calificativo de “cine temprano” para los primeros treinta y cinco años del cine (vale decir, en la práctica, toda la época del cine silente). Semejante canibalización de la era silente en su totalidad por el término “temprano” (un término que los estudiosos de la era de Brighton sustituimos con alguna dificultad al término previo, “primitivo”) podría provocar una lamentable pérdida de periodización específica. Con todo, la polémica de Bean plantea cuestiones vitales que podrían vigorizar un enfoque post-brightoniano del cine “temprano”. “El asunto”, sostiene Bean, “no es reemplazar una fecha por otra y desplazar el momento de transición de 1917 a 1922, por decir algo, o a 1927 o 1934”. Bean hace hincapié en la importancia de la “longevidad de los modos heterogéneos aleatorios de *address* a lo largo de todas las partes del cine silente”.²⁷ El problema de la apelación conlleva una

²⁷ BEAN, Jennifer M. “Introduction: Toward a Feminist Historiography of Early Cinema”. En: Bean, Jennifer M. y Diane Negra (dirs.). *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham: Duke University Press, 2002, p. 8.

significación crucial para una historiografía feminista que complica la cuestión de la espectadorialidad en el cine temprano, al hacer hincapié en un espectador concebido como un ser con un género, además de una clase particular y una etnicidad. En la tradición de enfatizar la alteridad del cine temprano, el enfoque de Bean busca seguir el hilo de la diferencia hasta la era supuestamente clásica. Por lo tanto, su extensión del término “cine temprano” como marcador de una energía heterogénea respecto al paradigma clásico sube las apuestas que implica la periodización.

¿Pero por qué restringir esa heterogeneidad al cine silente? ¿No muestra en verdad todo el cine, de forma recurrente y en circunstancias específicas, la misma energía que Bean asocia con el cine temprano? Existe el peligro, por supuesto, de que los contornos de nuestra área de estudio terminen evaporándose, como sucede cuando el cine temprano es identificado sin más con una actitud anárquica hacia la coherencia narrativa, como si encarnara exclusivamente el *shock* y la fascinación del cine de atracciones. En lo que me atañe, siempre abogaré por un enfoque dialéctico, en que el cine temprano conlleve una interacción entre las atracciones y las fuerzas de integración narrativa. Sin embargo, creo cada vez con más fuerza que los términos de esa integración narrativa han de ser descritos de forma más específica para cada era y en especial para cada género. Como nos lo han recordado Linda Williams y Miriam Hansen, el rol de lo clásico en el cine hollywoodense clásico ha sido acaso sobredimensionado.²⁸ El cine, en cuanto forma de “modernismo vernacular”, para usar el provocativo término de Hansen, puede emplear la narración de maneras francamente no-clásicas, elaborando así un cine cuya energía permanece fresca a lo largo de toda la época de su popularidad —fresca y nueva, y, en ese sentido, “temprana” también.

²⁸ Ver, por ejemplo: HANSEN, Miriam. “The Mass Production of the Senses: Cinema as Vernacular Modernism” y WILLIAMS, Linda, “Discipline and Fun: *Psycho* as Post-Modernist Fun”, ambos en Gledhill, Christine y Linda Williams (dirs.). *Re-inventing Film Studies*. Londres: Arnold, 2000. [N. del T.] Existe una traducción castellana del artículo de Hansen: “La producción masiva de los sentidos. Cine clásico como modernismo vernacular”. Traducción de Agustín Jaluf y Pablo Lanza, *LaFuga*, n. 27, primavera de 2023. Disponible en: <<https://lafuga.cl/la-produccion-masiva-de-los-sentidos/1152>>.

A finales de los setenta, impulsado por el congreso de Brighton, el estudio del cine temprano fue emprendido como una investigación cuidadosa de una era descuidada de la historia del cine. Al aceptar ese desafío, lanzado a una nueva generación de historiadores del cine por un clarividente grupo de archivistas, se emplearon, probaron y reformularon los nuevos métodos de la historia del cine. El cine temprano en los años ochenta proporcionó un modelo y un campo de prueba para nuevas maneras de hacer la historia del cine, en la estela del trabajo que la teoría del cine había realizado ya en los años setenta estableciendo los estudios sobre cine con una nueva seriedad. Es de esperar, sin embargo, que la atención de la que disfrutó el cine temprano no haya sido una mera ocupación acotada, que ahora parece estar llegando a su fin tras décadas de investigaciones y debates. Creo más bien, para parafrasear el título de un ensayo que escribí junto a André Gaudreault (y que parafraseaba a su vez el título de un ensayo de Hans Robert Jauss), que el estudio del cine temprano siempre ha de servir como un desafío para la historia del cine, no simplemente el estudio de un periodo específico, sino un desafío que constantemente nos lleva a reexaminar los términos de la historia del cine: la naturaleza del cine y de la periodización misma.²⁹

Referencias bibliográficas

- BEAN, Jennifer M. "Introduction: Toward a Feminist Historiography of Early Cinema". En: Bean, Jennifer M. y Diane Negra (dirs.). *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham: Duke University Press, 2002.
- BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- BORDWELL, David; Janet Staiger y Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1986.

²⁹ GAUDREULT, André y Tom Gunning. "Le cinema des premiers temps, un defi a l'histoire du cinema?" En: Aumont, Jacques; Andre Gaudreault y Michel Marie (eds.). *Histoire du Cinema: Nouvelles Approches*, Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1989, pp. 49-63. El ensayo de JAUSS al que hago referencia es: "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", *La historia de la literatura como provocación*. Traducción de Juan Godo Costa. Madrid: Gredos, 2013, pp. 151-208.

- BOTTOMORE, Stephen. "Shots in the Dark: The Real Origins of Film Editing". En: Elsaesser Thomas (ed.). *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Londres: British Film Institute, 1990, pp. 104-113.
- BURCH, Noël. "Porter, or Ambivalence", *Screen*, n. 19, invierno de 1978, pp. 91-105.
- FRANCIS, David. "Introduction". En: Holman Roger (dir.), *Cinema 1900-1906. An Analytical Study*. Bruselas: FIAF, 1982.
- GAUDREAU, André y Tom Gunning. "Le cinema des premiers temps, un défi a l'histoire du cinema?" En: Aumont, Jacques; Andre Gaudreault y Michel Marie (eds.). *Histoire du Cinema: Nouvelles Approches*, Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1989, pp. 49-63.
- GAUDREAU, André. "Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire ...)". En: Malthête, Jacques y Michel Marie (dirs.). *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?* Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle / Colloque de Cerisy, 1997, pp. 111-131.
- _____. "Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting", *Cinema Journal*, n. 19, otoño de 1979, pp. 35-59.
- _____. "Fragmentation and assemblage in the Lumiere animated pictures", *Film History*, vol. 13, n. 1, 2001, pp. 76-88.
- GESSNER, Robert. "Porter and the Creation of Cinematic Motion", *Journal of The Society of Cinematologists [Film Journal]*, vol. 2, 1962.
- GOMERY, Douglas. *Shared Pleasures: a History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- GRIERSON, John. "First Principles on Documentary". En: Forsythe, Hardy (dir.). *Grierson on Documentary*. Nueva York: Harcourt Brace, 1947.
- GUNNING, Tom. "Before Documentary: Early Non-Fiction Films and the 'View' Aesthetic". En: HERTOOGS, Daan y Nico de Klerk (dirs.). *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1996, pp. 9-24.
- _____. "The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde". En: Elsaesser, Thomas (ed.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Londres, British Film Institute, 1990, pp. 56-62.

- _____. “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>>.
- HANSEN, Miriam, “The Mass Production of the Senses: Cinema as Vernacular Modernism”. En: Gledhill, Christine y Linda Williams (dirs.). *Re-inventing Film Studies*. Londres: Arnold, 2000.
- _____. “La producción masiva de los sentidos. Cine clásico como modernismo vernacular”. Traducción de Agustín Jaluf y Pablo Lanza, *LaFuga*, n. 27, primavera de 2023. Disponible en: <<https://lafuga.cl/la-produccion-masiva-de-los-sentidos/1152>>.
- HENDERSON, Robert. *D. W. Griffith: The Years at Biograph*. Nueva York: Farrar Straus and Giroux, 1970.
- HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (dirs.). *Nonfiction from the Teens: the 1994 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”. En: *La historia de la literatura como provocación*. Traducción de Juan Godo Costa. Madrid: Gredos, 2013, pp. 151-208.
- KEIL, Charlie. *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.
- MANNONI, Laurent. *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*. Exeter: University of Exeter Press, 2000.
- MUSSER, Charles, “Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity”, *Yale Journal of Criticism*, vol. 7, n. 2, otoño de 1994, pp. 203-232.
- _____. “Another Look at the Chaser Theory”, *Studies in Visual Communication*, n. 10, otoño de 1984, pp. 24-44, y 51-52.
- _____. “The Early Cinema of Edwin S. Porter”, *Cinema Journal*, n. 19, otoño de 1979, pp. 1-38.
- _____. “Early Cinema of Edwin Porter”. En: Holman Roger (dir.), *Cinema 1900-1906. An Analytical Study*. Bruselas: FIAF, 1982, pp. 261-280.
- URICCHIO, William. “There's More to the Camera's Obscura Than Meets the Eye”. En: Albera, François; Marta Braun y André Gaudreault (dirs.). *Arrêt sur image*,

fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of Time. Lausana: Payot Lausanne, 2002, pp. 103-117.

WILLIAMS, Linda, “Discipline and Fun: *Psycho* as Post-Modernist Fun”. En: Christine y Linda Williams (dirs.). *Re-inventing Film Studies*. Londres: Arnold, 2000.

Fecha de recepción: 10 de noviembre de 2024

Fecha de aceptación: 11 de diciembre de 2024

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/lm8ajjpfu>

Para citar este artículo:

GUNNING, Tom. “Un cuarto de siglo más tarde: ¿Segue siendo temprano el cine temprano?”.

Traducción al español de Ignacio Albornoz Fariña, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 326-353. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/502>> [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.

** **Ignacio Albornoz Fariña** es Doctor en estudios fílmicos por la Universidad París VIII. Es autor de más de una docena de artículos en torno, entre otros, a la valorización de los archivos, el cine documental latinoamericano, el cine-ensayo y la producción cinematográfica universitaria en Chile en los años setenta. También trabaja como traductor especializado en cine. Hasta la fecha, ha traducido al español artículos y libros de Marie-José Mondzain, François Albera, Maria Tortajada, Tom Gunning, Victor Freeburg, Érik Bullot, Peter Szendy y Jacques Rancière. Recientemente, ha editado los libros *Raúl Ruiz: potencias de lo múltiple* (Metales Pesados, 2023) y *Ruiz de lejos. 27 artefactos críticos* (Bastante, 2024) E-mail: ignacio.n.albornoz@gmail.com.