

## EL DOCUMENTO FÍLMICO Y SUS INTERROGANTES PARA EL HISTORIADOR

Bernardo Riego  
Universidad de Cantabria

Constituye un aserto establecido que lo más importante en el momento de emprender cualquier investigación histórica es saber plantearse buenas preguntas. Pero sin duda la tarea más excitante y difícil a la que se enfrenta finalmente todo historiador, es la de poder explicar, sin perder en el camino la claridad en la exposición y el rigor en el manejo de las fuentes, el interés que le suscitaron las respuestas a esas preguntas que se fue planteando mientras, en el transcurso de su trabajo, estudiaba los documentos o cotejaba sus certezas con las aportaciones de otros colegas. Se asume que una de nuestras tareas es mantener abiertos múltiples interrogantes, que nos van a permitir aproximarnos con más precisión a lo acontecido, mientras tenemos la conciencia de que nuestra labor principal consiste en explicar a nuestro propio tiempo, hechos e ideas que estuvieron vigentes en un pasado remoto o cercano, sin caer por ello en la trampa del *presentismo*. El trabajo histórico, por encima de la instrumentación conceptual o material que utilicemos cada cual, es, ante todo, un ejercicio de *mirar al pasado*, sabiendo que nuestra percepción y nuestro tiempo es diferente al que se dio entonces, y que es necesario mantener el equilibrio entre las dos temporalidades en las que como historiadores nos movemos, una real y cotidiana, la otra fruto del conocimiento adquirido y del trabajo intelectual. Lo que está ya claro y queda fuera de dudas, es que la Historia no puede limitarse a ser un mero catálogo en el que se acumulan fechas y datos, sino que cada fenómeno es un espacio a explicar e interpretar, contando para ello con todos los recursos que sean pertinentes en cada ocasión<sup>1</sup>.

Desde diferentes perspectivas, una de las cuestiones que más interés ha suscitado en los últimos años, y está cada vez más en auge, es la cuestión de las imágenes y su presencia e influencia en la sociedad contemporánea. Una extensa etapa que abarcaría desde la Ilustración, época donde aparecerán algunos de los valores caracterizadores de nuestra contemporaneidad, hasta la conformación de la sociedad de las masas, un proceso que con diversas velocidades nacionales comienza a ser visible en el último tercio del siglo XIX, y cuyos fundamentos están ahora comenzando a ser erosionados por la nueva cultura digital. Conscientes de la existencia de toda una diversidad de fenómenos y de tecnologías en torno a las imágenes, un amplio grupo de autores han ido formando un corpus de conocimiento en torno a historiografías especializadas, que explican la importancia de diversos creadores, producciones, o fenómenos acaecidos, siempre acotados en campos específicos, ya sea en el cine, la fotografía, el grabado, la pintura, y otros tipos de espectáculos con reconocimiento cultural. En esa labor de articulación del conocimiento siempre nos encontramos con *fenómenos de borde*, con zonas fronterizas en las que se solapan unas especialidades con otras, y las cuestiones que surgen se mencionan casi siempre como singularidades, (e incluso como anécdotas), del corpus central de cada una de nuestras especialidades, en la que, rápidamente, todos tendemos a reubicarnos. Un buen ejemplo de uno de esos fenómenos de solapamiento, lo puso en 1999, Sandro Machetti cuando nos mostraba como en una de las películas pioneras del cine español, *“El Ciego de la Aldea”* (1906), los personajes al final de la cinta detienen la acción y escenifican un *“cuadro viviente”*, de acuerdo a una tradición de espectáculo teatral popular muy arraigada y que éste autor ha estudiado y conoce con detalle<sup>2</sup>. La pervivencia de tradiciones que pasan de un medio a otro, que se conservan o se transforman, nos obliga a interrogarnos sobre los límites conceptuales que en ocasiones nos vemos obligados a manejar cuando abordamos fenómenos como el de las imágenes, desde una perspectiva tan estrictamente acotada como la que acostumbramos a utilizar en nuestro trabajo historiográfico.

Además, las historias especializadas tienen siempre por fuerza una primera fase de arqueología y cartografía del territorio que estudian. Se trata de una fase necesaria y fundamental, que está aun acaeciendo, por ejemplo, en la historiografía fotográfica y cinematográfica española, en ambos casos por separado<sup>3</sup>. Gracias a esta labor de articulación el fenómeno estudiado comienza a ser conocido socialmente y algunos de los hitos principales se fijan, primero entre los especialistas y luego pasan a la cultura colectiva, consiguiendo con ello la deseada revalorización social que nos permite, entre otras cosas, reivindicar para el futuro la preservación de un patrimonio que en el pasado no gozó de la adecuada protección. A su vez, toda historia específica tiende a establecer modelos interpretativos que se convierten en generales dentro de esa especialidad, y su aceptación permite un punto de encuentro entre los diferentes autores que tienen así un marco de referencia. Son modelos y métodos que en el caso de historiografías tardías como ocurre con las nuestras, es preciso analizar minuciosamente para entender a que tradición cultural responden. En el caso de la fotografía, he tenido desde hace mucho tiempo un especial interés por conocer sus orígenes historiográficos, precisamente para poder entender aun mejor las bases epistemológicas con las que se ha reconstruido su pasado al que nosotros comenzamos a prestar atención tardíamente<sup>4</sup>.

Resulta significativo comprobar, como, por ejemplo, la fotografía y el cine, dedicándose a dos temáticas bien diferenciadas, ambas integran como precedentes propios de su pasado, los espectáculos ópticos. En la fotografía se privilegia todo lo que constituyan sistemas más o menos automáticos de representación, y para el cine, aquellos que evoquen la animación. Una aproximación más rigurosa a algunos de esos fenómenos evidencia que las relaciones que se establecieron en su momento parecen tener, en algunos casos, una vinculación bastante dudosa. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el *fisionotrazo* considerado tradicionalmente como un precedente del retrato fotográfico<sup>5</sup>. En el caso del cine existió una sólida tradición divulgativa que explicó sus precedentes tecnológicos ya en los años iniciales en los que se difundió la nueva invención<sup>6</sup> y en los primeros momentos, se llegaron a reformular la utilidad de instrumentos de larga tradición histórica para adaptarlos al impacto social y a la fascinación que suscitaba el nuevo invento del cinematógrafo. Esto fue lo que ocurrió con la *cámara oscura*, que la revista de divulgación científica "La Naturaleza" presentó en 1898 con el nombre de "*cinematoscopio moderno*" en un largo artículo en el que se explicaba como era posible construir dentro de cada casa una sala de proyección para ver las escenas, con todo su movimiento, que ocurrían en el exterior. El instrumento, a pesar del nuevo nombre, era el mismo que había servido durante siglos a los dibujantes para observar y captar escenas proyectadas, solo que ahora se ignoraba esta utilidad clásica y se daba relieve a su similitud con lo que ocurría en una pantalla cinematográfica, una nueva e impactante experiencia visual que en esos años comenzaba su andadura por las barracas de feria y otros espacios populares<sup>7</sup>.

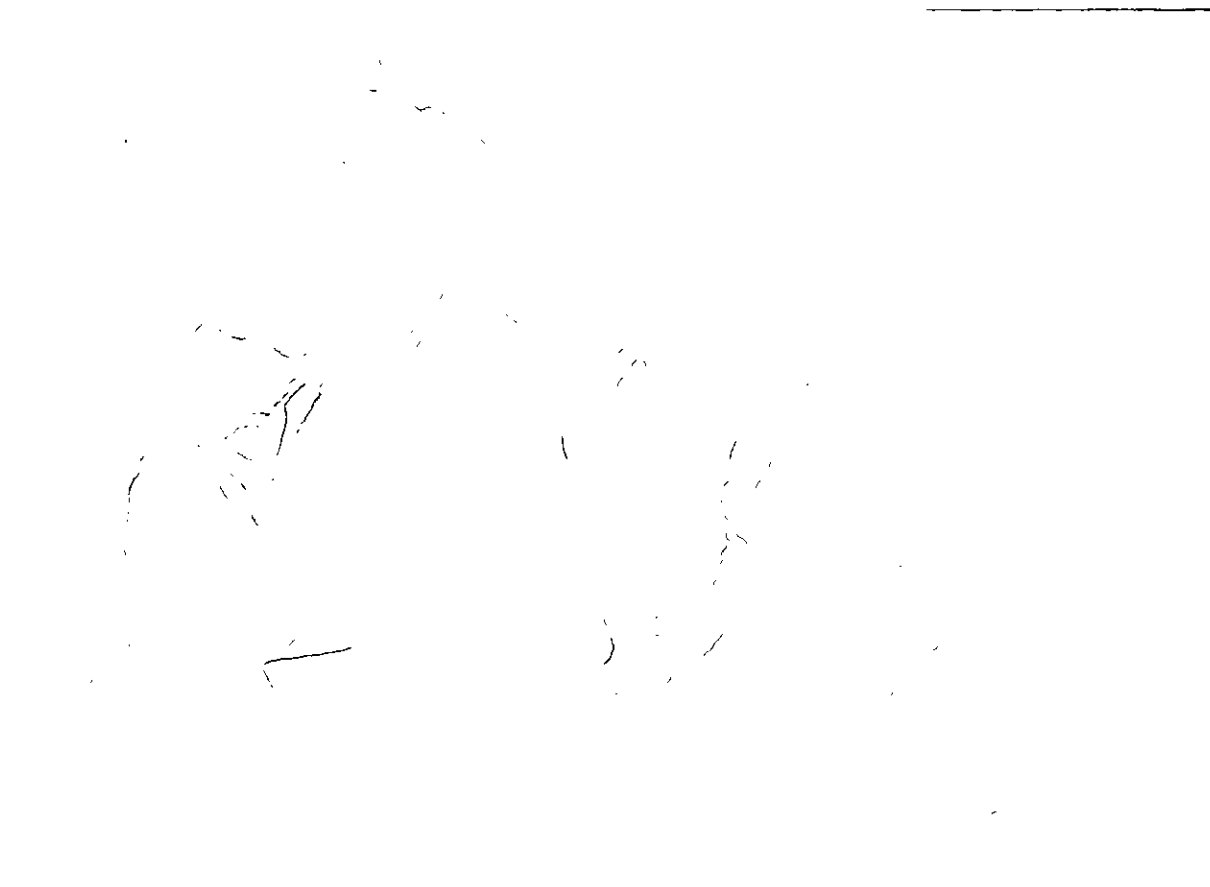
Lo que es evidente es que a pesar de lo acotado que están los campos especializados que estudian las diversas tipologías de imágenes que se dan en la sociedad contemporánea, existe cada vez más la conciencia de que nos encontramos ante una serie de fenómenos que a pesar de su aparente disparidad tienen una misma *troncalidad cultural*. Gracias a los estudios que se han ido publicando en cada campo específico de las imágenes, estamos adquiriendo una cierta perspectiva que, cada vez mas insistentemente, nos invita a elaborar nuevas estrategias de análisis, que respetando las funciones de las historias especializadas, comiencen a esforzarse por entender las interrelaciones que se dan entre unos y otros fenómenos culturales en los que se encuentran implicadas alguna tipología de imágenes. Estoy totalmente de acuerdo con Santos Zunzunegui, que reflexionaba recientemente sobre esta misma cuestión y abogaba por dar ese salto entre las historias especializadas de la imágenes que ahora practicamos, para ir perfilando lo que, utilizando su terminología, constituya

"una historia de larga duración"<sup>8</sup>. No me parece decisivo en estos momentos el nombre que pongamos a esa tarea, ya sea una "*historia de la representación visual*", como Santos Zunzunegui propone, o una "*historia de las imágenes en la sociedad contemporánea*", nombre que en ocasiones he utilizado retomando una idea que aparece en el título de uno de los más hermosos libros que se han escrito en los últimos tiempos<sup>9</sup>. Resulta previsible que un esfuerzo de síntesis e integrador, con todas las dificultades que conllevará, nos va a obligar a cambiar algunos de nuestros sujetos históricos. Sin duda la *visibilidad*, un término al que también se refiere Gian Piero Brunetta<sup>10</sup>, o el papel del *espectador* van a convertirse en elementos mucho más activos de lo que han sido hasta ahora. Un fructífero diálogo entre la historiografía segmentada y especializada que estamos haciendo en estos momentos y una aproximación más globalizadora a los fenómenos culturales que se dan en las imágenes, permitirán valorar algo que está en la propia esencia de nuestra contemporaneidad, como es la importancia que ha ido adquiriendo estos simulacros, estas múltiples representaciones de lo visible, que han articulado formas propias de conocimiento y han adquirido un papel preponderante en nuestro contacto cultural con la realidad.

Siguiendo el trazo de estas reflexiones, las páginas que siguen van a intentar explorar desde una perspectiva un tanto transversal, algunas significaciones del nuevo medio que aparecerá con el nombre de *cinematógrafo*, que se difundirá a partir de 1896 entre nosotros, y cuyas influencias culturales son de todos conocidas. Pero este texto no pretende ubicarse en una historiografía del cine, ni tan siquiera, a pesar de algunas cuestiones que aparecerán en su desarrollo, se trata de una extensión de la historia de la fotografía. Frente a la fuerte seducción que despierta en un historiador el descubrimiento de las imágenes cinematográficas primitivas, y más allá de las necesarias precisiones y matices que los especialistas en historia del cine aplican para el conocimiento de estos primeros momentos, lo que me interesa es poner de manifiesto como el nacimiento y primer desarrollo del cine está en relación con un fenómeno de más amplio calado social y cultural, algunas de cuyas incógnitas me gustaría esbozar en las siguientes páginas, centrándome en sucesos y fenómenos que conciernen fundamentalmente a nuestra específica tradición cultural, que tiene, como el resto de las europeas, su propio ritmo y velocidad. Es este un trabajo que está en fase de elaboración y su finalidad última será intentar explicar los cambios culturales que se producen con el uso de las imágenes durante la conformación de la sociedad de las masas en el estado español, un fenómeno cuyos primeros y tímidos atisbos se aprecian en la prensa de las dos últimas décadas del siglo XIX y que cristalizará definitivamente en la década de los años treinta. En ese periodo tan extenso, a pesar de la dualidad social y económica, de las carencias e insuficiencias de todo orden que se revelan cuando nos comparamos con otros Estados mucho más desarrollados, aparecen entre nosotros constantes indicadores de la existencia de una modernidad en los modos de comunicación visual, de los que el cine son un ejemplo evidente, pero que adquieren su dimensión más precisa, cuando se ponen en relación con otras manifestaciones que discurren paralelas a una invención que, como será el cinematógrafo, generará una nueva tipología de documentos, destinada a un público de origen popular en los primeros años de difusión y desarrollo del nuevo espectáculo, a pesar del aura cientifista con la que se explicaron las primeras visiones públicas de la "*fotografía en movimiento*".

#### Nuevas formas de realismo a través de las imágenes: la simultaneidad del cinematógrafo con otras tecnologías gráficas

Cuando aparece una nueva técnica que es capaz de alcanzar una enorme influencia social, constituye un buen ejercicio preguntarse sobre las formas de presentación que esa



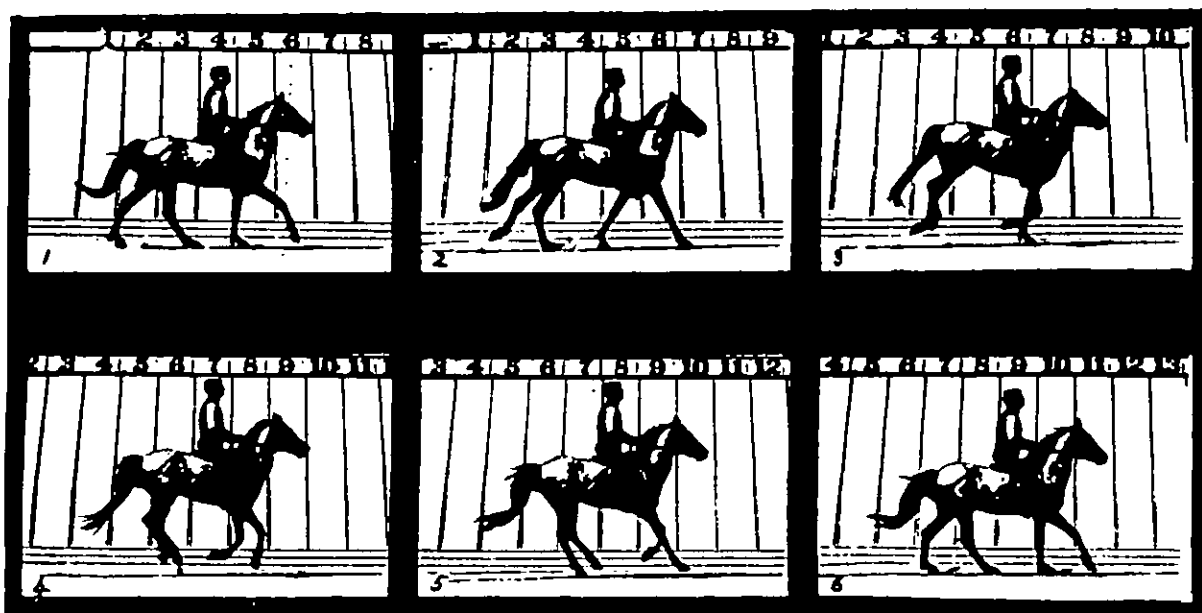
"Matutera cogida infraganti por los rayos-X". El anuncio de radiología creó una cierta conciencia social de que existían nuevas formas de visibilidad que coincidieron en el tiempo con la invención del cinematógrafo. *La Revista Moderna*, Madrid, 17-VII-1897. Página 332.

tecnología tuvo en sus primeros momentos y las formulaciones y predicciones que sobre ella se hicieron y cual fue el grado de cumplimiento que tuvieron. El nacimiento del cinematógrafo, coincidió en el tiempo con nuevos fenómenos de comunicación visual con los que no solo convivió sino que todos ellos tuvieron entre si múltiples influencias y contaminaciones, como intentaremos demostrar a lo largo de este texto. Los más relevantes fueron el nacimiento de la tarjeta postal ilustrada que, en su versión fotográfica, nace en estos años y, como el cine, se desarrolla vertiginosamente. En el mismo momento, está teniendo lugar el auge de la prensa gráfica basada en la reproducción de imágenes fotográficas que mostraron nuevas formas de realidad y cuyos contenidos ensancharon lo que se entendía en el siglo anterior como información gráfica basada en dibujos teatralizados<sup>11</sup>. También hay que resaltar que la invención del cinematógrafo, con todo lo que conllevaba de una nueva *visibilidad* a través de un logro técnico que se presentó como "*fotografía animada*", fue paralelo a otro desarrollo científico que también tenía que ver con la captación de imágenes y que conmocionó profundamente a los intelectuales por lo que significaba y las inesperadas posibilidades que abría. Me refiero a la entonces denominada *fotografía catódica*, o los rayos X, "*una luz que no se ve*", en palabras de uno de los primeros divulgadores en la prensa española<sup>12</sup>, pero con la que era posible *mirar* fotográficamente en el interior de los cuerpos. A lo largo de 1896 el, cinematógrafo

y la fotografía catódica compartieron el interés de la prensa, como ejemplos indudables de logros científicos que permitían, en palabras de la época, “*perpetuar la vida*” en el caso del cinematógrafo o “*ver el interior del cuerpo humano como si fuera de pura sustancia transparente*”, tal y como escribía un asombrado José de Echegaray, que reflexionaba sobre la certeza de que era posible conocer un nuevo mundo, *el invisible*, que compartía entidad con el mundo real y tangible, y que, gracias a la ciencia, simbolizaba, según sus propias palabras, *la esperanza*<sup>13</sup>. El cinematógrafo y la radiología, a pesar de compartir ambos un origen científico tuvieron, como todos sabemos, un devenir bien diferenciado. El primero se convirtió en un espectáculo muy popular, y a la vez muy denostado por los intelectuales en los primeros años de su desarrollo, mientras que la radiología, a la que se auguraron usos sociales muy prometedores y dio lugar a todo tipo de fantasías literarias y especulaciones sobre sus posibilidades, entre ellas una hipotética *fotografía del pensamiento*<sup>14</sup>, se construyó al ámbito especializado de la medicina, manteniéndose en los años sucesivos en el mismo misterio que para el gran público había tenido en sus orígenes<sup>15</sup>.

La paradoja de la ciencia convertida en espectáculo: algunas cuestiones sobre la “*fotografía animada*” mostrada en las barracas de feria.

Antes de intentar relacionar las primeras experiencias cinematográficas con las nuevas formas sociales de visibilidad que se están conformando en otros medios, parece conveniente mirar un poco hacia atrás, cuando el cinematógrafo, o cualquiera de sus variantes, no estaban aun formulados. Si analizamos las informaciones que aparecieron en los años anteriores a la invención del cine, la mayor parte de los avances referidos a la captación fotográfica del movimiento se difundieron regularmente en revistas especializadas de divulgación científica, muy alejadas del interés del público general. Revisemos algunas de las publicadas entre nosotros. En una de ellas, “*La Naturaleza*”, editada en Madrid, y en fechas tan tempranas como 1878,



Imágenes de los experimentos de Muybridge publicados en Madrid por la revista “*La Naturaleza*” el 28-XII-1878. Las fotografías muestran a un caballo galopando a 200 metros por segundo.

se publicaron las *"andaduras del caballo representadas por la fotografía instantánea"* con las experiencias, hoy bien conocidas, de Muybridge. A nosotros esta concepción de *descomponer* lo real en muchas imágenes sucesivas nos resulta tan conocida que hasta puede parecernos natural, pero en aquellos años en los que se estaban vislumbrando los primeros resultados que proporcionaba la instantaneidad fotográfica, estas imágenes resultaban enormemente novedosas y atractivas, y sin duda muy extrañas, como hoy nos pueden parecer a los no entendidos, algunas escenas del mundo microscópico o las que se producen en ámbitos especializados de la iconografía médica. En los momentos en que se publicaron las escenas de Muybridge en España persistía el problema de su reproducción en la prensa ya que aun no había resuelto el modo de imprimir fotografías *directas* junto a los textos, por lo que aparecen en dibujo, pero con unas advertencias en las que está presente el intrínseco significado de la difusión de estas imágenes que cuestionaban, como se sabe, las convenciones gráficas establecidas en el dibujo y en la pintura: *"hemos reproducido directamente las fotografías (...) por medio del heliograbado en relieve; el lector tiene, pues, a la vista la representación matemática de documentos que perderían todo su interés si hubieran sido copiados por un dibujante, por concienzudo que pudiera ser. Hemos sacrificado el valor artístico del grabado por su exactitud que importa aquí de una manera capital"*<sup>16</sup>.

Las imágenes sucesivas de Muybridge reproducidas en la revista madrileña, incorporaban también en su descripción algo que era inédito hasta entonces en la fotografía, como era la *relación temporal* de las imágenes. Gracias a unas numeraciones que aparecían en la parte superior podía medirse la velocidad de galope del caballo, por lo que la instantaneidad fotográfica añadía una nueva cualidad a la captación de imágenes. En ese momento se practicaban habitualmente técnicas de *restitución geométrica* en las escenas captadas por una cámara fotográfica, obteniéndose el tamaño real de los objetos que aparecían en una copia en papel. También era común que algunos fotógrafos colocasen escalas en las propias escenas para facilitar las tareas de medición, lo que se observa, por ejemplo, en muchas fotos de monumentos nacionales realizadas por Jean Laurent para su comercialización en esos años. Procedente de los ámbitos de la ingeniería militar y de las técnicas aplicadas en las expediciones científicas, se había comenzado a publicar, desde 1862, algún libro sobre técnicas de restitución fotográfica muy especializadas, a la que pronto seguirá la *fotogrametría*, que también fue conocida con el nombre de *metrofotografía*<sup>17</sup>. Ahora, gracias a Muybridge, aparecían, el *tiempo* y la *velocidad* como nuevas cualidades susceptibles de ser captadas y relacionadas fotográficamente, aunque con métodos y dispositivos de una enorme sofisticación para la época.

En los años sucesivos ésta y otras revistas que se ocuparon de las investigaciones sobre el movimiento, continuaron informando de los avances y experimentos sobre la temporalidad de las imágenes. Incluso "La Ilustración Española y Americana" publicó en 1882 unos grabados en los que se veía *"el fusil fotográfico para obtener fotografías instantáneas, inventado por Marey"*<sup>18</sup>. Pero sin duda estas demostraciones de los logros científicos resultaban lejanas a un público que no podía apreciar muy bien cual podría ser la utilidad inmediata de estas experiencias, aunque los grabados que visualizaban los dispositivos eran muy estéticos y tenían para los lectores una gran atracción en las primorosas páginas de las revistas ilustradas, que dedicaban a los avances científicos algunas notas y artículos en un tono casi siempre muy superficial. Realmente fueron las revistas de difusión científica y técnica las que mantuvieron el interés y fueron dando explicaciones sobre los estudios de movimiento, que, en aquellos momentos, estaban vinculados siempre a la fotografía instantánea, obvio punto de partida técnico de todas estas indagaciones. Por ejemplo, en 1890, se divulgaron en "La Naturaleza" las investigaciones sobre la *"fotografía del modo de andar"* también de Marey donde se resaltaba la complejidad científica que requerían los experimentos, y se mostraba en grabados parte del artificio que requerían las investigaciones<sup>19</sup>. También ese mismo año,

la misma revista dedicó su atención a la “*fotografía del movimiento*” de Londe a la que se auguraba de gran utilidad en el campo de la predicción de diagnósticos en medicina<sup>20</sup>.

En Junio de 1891, en la “*La Gaceta Industrial*” otra revista de divulgación técnico-científica, que daba puntual reseña de las innumerables innovaciones que iban apareciendo en el mundo, y en las que el auge de la electricidad jugaba un papel cada vez más determinante, Ricardo Becerro de Bengoa, catedrático de Física y Química en el Instituto San Isidro de Madrid, y uno de los más activos divulgadores científicos de la época, publicó unos datos sobre el “*kinetógrafo*” de Edison, todavía muy confusos, pero que ya vinculaban la fotografía instantánea con algo que se iba a semejar al futuro cinematógrafo. Tras explicar que “*kinetógrafo quiere decir aparato que dibuja o retrata el movimiento*” y vincularlo al fonógrafo, explicaba que este invento utilizaba “*la electricidad y la fotografía [para] reproducir simultáneamente las formas y los sonidos, y presentar a un tiempo la ilusión de lo vivo por el efecto de la sucesión rápida de una serie de fotografías instantáneas*”<sup>21</sup>. El nuevo dispositivo, obra del “*marketing*” mediático de Edison, que era un maestro en el arte de *inventar* el futuro para la prensa<sup>22</sup>, se entendía como una extensión de lo que era la cámara fotográfica a la que se aportaba sonido y movimiento. No se trataba todavía de un dispositivo para inventar ficciones visuales, sino para captar la realidad y reproducir escenas de los espectáculos, tal como continuaba explicando el autor al hablar del modo de operar con este nuevo aparato:

*Para kinetografiar (?) una representación escénica, colócase el aparato frente al telón de boca, y apenas éste se levanta empieza a funcionar, fotografiando todo cuanto se representa a razón de 46 imágenes o pruebas por segundo, y fonografiando al mismo tiempo las palabras y la música. (...) el aparato de proyección reproduce y amplía después la obra movida y hablada cuantas veces se quiera, y así se aplica al teatro, al Parlamento, como a cualquiera otra escena de la vida”*

Desde luego, para los propósitos de este texto no nos interesa la polémica sobre la primacía de la invención del cine, un conflicto que también está presente en la mayor parte de las innovaciones técnico-científicas que desde el siglo XIX tuvieron éxito social y económico, y que coinciden con una etapa en la que la ciencia estaba más vinculada a personas que desarrollaban una idea en la soledad de su laboratorio que a equipos de investigación profesionalizados trabajando para corporaciones industriales, algo que ya estaba comenzando a producirse en los años que los hermanos Lumiere, difundieron el cinematógrafo. En la historiografía de la ciencia y de la técnica ha persistido una visión



Sin duda una de las claves del éxito del cinematógrafo Lumiere residió en la rápida respuesta de la compañía en ofertar contenidos. Imagen mostrando la filmación de una escena publicada en “*La Ilustración Española y Americana*” el 30-VII-1897 página, 64.

romántica del investigador solitario, que finalmente triunfa, cuya caracterización recuerda sospechosamente al rol individualista que se asignó al artista decimonónico, mezclado con buenas dosis de intereses nacionalistas fundamentadas en el prestigio que han tenido las propias invenciones. Un buen ejemplo puede ser la recurrente polémica Daguerre-Talbot por la invención de la fotografía, que deja fuera a otros muchos precursores que, a pesar de esta excesiva focalización, sin duda están investigando y logran resultados en esos mismos años por algún motivo. Se ha generalizado una forma de analizar las invenciones que ha dejado en un segundo plano el papel social de las innovaciones, las ideas y los retos planteados en un espacio transnacional, que, sin embargo, muchas veces explican con más precisión la fortuna o el fracaso que tuvieron los innumerables dispositivos que aparecieron y tuvieron éxito e influencia, o porqué otros se esfumaron sin dejar apenas rastro. En el caso del cine, las reflexiones que Noel Burch hizo en su conocida obra<sup>23</sup>, explican en gran medida los condicionamientos culturales y sociales en los que el cinematógrafo pudo prosperar en los primeros momentos. En lo que respecta específicamente al cine en el estado español, los trabajos de diversos autores, que llevan mucho tiempo trabajando en las múltiples problemáticas que plantea la historia del cine, y que acometieron, con motivo del centenario de sus primeras exhibiciones, un estado de la cuestión sobre los primeros tiempos del cinematógrafo en España, a partir de 1896<sup>24</sup>, ponen de manifiesto, entre otras muchas cosas, la convivencia en el país de varios sistemas de visualización de las fotografías animadas y el indudable éxito y rápida implantación del *sistema de proyección*, derivado del espectáculo de la linterna con el que triunfaron los hermanos Lumiere, ya que desde el punto de vista económico, se evidenciaba como más rentable frente al sistema de *exhibición individual* propio del kinetoscopio derivado de la tradición espectacular del mundonuevo. Además, otra de las explicaciones del éxito del sistema Lumiere, cuyo esquema *piramidal* de difusión han revelado con detalle Jon Letamendi y Jean Claude Seguin<sup>25</sup>, puede estar, además de en la sólida estructura empresarial de la empresa Lumiere, en la rápida respuesta a uno de los problemas inmediatos que se plantearon en las exhibiciones, como fue la necesidad de ensanchar la *oferta de contenidos*, algo que también hoy es una de las cuestiones centrales en el nuevo medio que está surgiendo con el nombre de Internet, y que para el caso del cine, y el momento de su nacimiento, estos contenidos nos plantean algunas cuestiones a las que más adelante me gustaría referirme.

Aun cuando las primeras explicaciones sobre el cinematógrafo que darán revistas como "La Ilustración Española y Americana" cuando apenas había transcurrido poco más un mes desde que éste se había exhibido en Madrid, persistieran en explicar detalladamente la invención dentro de la tradición científica, es un hecho constatado que el grueso de la difusión de esta innovación en toda España se llevó a cabo fundamentalmente en los ámbitos populares de la barraca y de los espectáculos de circo y de variedades<sup>26</sup>. A esta altura de finales del siglo XIX, los espectáculos basados en sistemas ópticos estaban ya perfectamente segmentados, y mientras que los *mundonuevos*, las variantes espectaculares de la *linterna mágica*<sup>27</sup>, o las técnicas de narración con apoyo gráfico como las *aleluyas*, se encuadraban en el mundo de las diversiones populares, y así se visualizaban en la prensa de la época. La burguesía contaba también con sus propios espectáculos ópticos bien diferenciados, dentro de la gran tipología existente. Sin duda el gran referente en esos momentos era el *panorama*, considerado un espectáculo culto e instructivo, como lo había sido también en su momento el *diorama*, del que el de Madrid, inaugurado en 1838 constituye un buen ejemplo de espectáculo elitista y burgués en el que ya se entregaba a los asistentes un detallado programa de mano<sup>28</sup>. El cinematógrafo, por las circunstancias de su ámbito de exhibición, se había ubicado ya en los inicios dentro del segmento popular por su difusión en las barracas de feria y espectáculos análogos, y, de este modo, persistía en una tradición que






Los espectáculos ópticos tenían ya perfectamente segmentado su público de origen popular o burgués en el momento en el que comenzaron las exhibiciones cinematográficas. "Costumbres populares de Madrid. El Mundonuevo por Mota". En "La Revista Moderna" Madrid 15-IV-1897.

ha sido muy poco valorada, pero que finalmente ha resultado ser de una gran importancia cultural, y que, ya en 1947, puso de manifiesto Ada M. Coe, como es el hecho de que una de las vías de divulgación social de la ciencia y de la técnica desde el siglo XVIII se hará a través de los espectáculos populares de la barraca de feria o de las atracciones circenses y de variedades<sup>29</sup>. Por esa vía se dieron a conocer importantes innovaciones de la física y de la química, que a la vez que se estudiaban en las universidades y en las academias científicas, eran conocidos de otra manera por la población gracias estos ámbitos de exhibición, que permitían, de un modo poco valorado culturalmente pero muy eficaz desde el punto de vista social, participar a las capas populares de los avances de su tiempo. El caso español en este sentido es significativo y nos parece muy transparente, dado el alto grado de analfabetismo existente<sup>30</sup>, y la imposibilidad de acceder al conocimiento a través de la lectura de una parte sustantiva de la población, por lo que el mecanismo del espectáculo de barraca, se torna aquí, con todas sus imperfecciones, en una vía de difusión de gran alcance.

Es evidente que el cinematógrafo al optar por esta vía de expansión ganó en espectadores y seguidores, obtuvo un nicho de desarrollo económico que pudo crecer con gran rapidez, como demuestran las revistas profesionales que se editan en Barcelona a partir de 1910, a la vez que perdió el prestigio inicial que se derivaba de su origen científico. Esta ubicación popular del espectáculo del cinematógrafo provocará no pocas controversias con los poderes establecidos que no entendían el nuevo medio, recelaban de sus contenidos, temí-



El cinematógrafo, al convertirse en un espectáculo de barraca consiguió la adhesión de un público popular, extendió su nicho de negocio y, a la vez, perdió el prestigio social que le había proporcionado su origen científico. Fotografía de Josep Salvany i Blanch. "Una barraca Edison a comienzos de siglo". (Biblioteca de Cataluña)

an por la seguridad de los locales y entendían que el cine había frenado el acceso de las capas populares a la cultura burguesa, entendida fundamentalmente como la lectura y el teatro. Aspectos todos ellos que pueden observarse muy bien en estas mismas revistas que hacen una defensa cerrada de la nueva actividad económica que esta prensa está representando. Me parece adecuado pensar que si el cine hubiese continuado por la vía de un espectáculo de base cientifista exhibido en una barraca, como lo fue en los primeros momentos, muy pronto se hubiera agotado su interés por parte del público. El paso siguiente fue el que ahora ya sabemos, el cinematógrafo, tuvo que satisfacer a un público popular que se le había adherido, al que le amplió con el atractivo de lo visual, lo que tradicionalmente constituía su ocio. Basta ver las sinopsis de las películas que con tanta profusión detallan las revistas del circuito comercial del cine que se establece en Barcelona para alquiladores y distribuidores en los años previos a la primera guerra mundial, para observar que una gran parte de los programas cinematográficos que ofrecen las productoras europeas están continuando y reformulando en imágenes animadas la tradición de los pliegos del cordel, y de las temáticas existentes en la literatura popular, que tanto y tanto negocio habían movido en el siglo XIX en toda Europa, incluido nuestro país<sup>31</sup>. Cambiaban las historias, los personajes y las ambientaciones, pero los trasuntos y los valores morales que en esas cin-

tas se explicitaban, a tenor de los resúmenes publicados, son bastante coincidentes. Convergencias e influencias: una enciclopedia visual plena de estereotipos culturales a través de nuevas formas de comunicación gráfica.

Pero antes de que todo esto comience a ser evidente, a partir de 1910, hay una etapa, que podemos cifrar entre 1896 y 1907, en la que gracias a la expansión del sistema de los hermanos Lumiere, podemos aproximarnos a lo que fue una estrategia de difusión de contenidos a través de un nuevo medio, que tenía como mayor arma a su favor la fascinación de la animación en una pantalla iluminada y la seducción de unas escenas fotográficas mucho más realistas por el efecto del movimiento, con la carga de veracidad que esto comportaba. La fotografía era, indiscutiblemente, una forma contemporánea de preservar la memoria, y un símbolo del mundo moderno, que demostraba una vez más los beneficios del progreso, que se había iniciado con los avances del siglo XIX. La posibilidad de que esa memoria adquiriese acción y fuese mucho más realista gracias al cinematógrafo, era en sí mismo un atractivo suficiente para asistir al espectáculo y entusiasmarse con lo que significaban las representaciones del nuevo invento que tenía ante sí un enorme futuro, como se reconoce constantemente en las informaciones de la época.

El ingente trabajo de catalogación llevado a cabo por Michelle Aubert y Jean Claude Seguin sobre la producción cinematográfica de los hermanos Lumiere en ese período que va de 1896 a 1907<sup>32</sup>, nos permite ahora cotejar estos contenidos y ponerlos en relación con lo que está ocurriendo con otras tecnologías gráficas que en esos momentos están también



Las tarjetas postales que surgen en los mismos años que el cinematógrafo, se estructuran en blocs de imágenes que cuentan una historia secuencial, como en esta serie, circulada en 1902, de la que es autor Antonio Cánovas del Castillo "Kaulak", sobre "Los baños del Sardnero" que recuerdan mucho a las tomas fotográficas que se hacían en foto-fija para promoción de las películas.

desarrollándose. La diversidad temática, y la propia elección de los temas recuerda mucho a la que por esas mismas fechas se está llevando a cabo en la *tarjeta postal ilustrada*, que también en la imagen impresa intenta ser un catálogo exhaustivo de su propio tiempo, y que se difunde a través del correo y se estimula por medio del coleccionismo<sup>33</sup>. Puede parecer aventurado establecer esta relación entre dos medios tan diferentes, y que plantean cuestiones técnicas en la toma de escenas de modo tan distinto, pero realmente las similitudes son mayores de lo que se suele apreciar a simple vista. En los años que los Lumiere están desplegando su industria por Europa, tienen un gran éxito los *blocs o carnets postales*, que son, en realidad, una historia gráfica, contada sucesivamente, generalmente en diez o veinte imágenes, con una estructura secuencial o narrativa, que puede comprender desde un recorrido por un determinado espacio territorial, (una ciudad con sus *hitos urbanos*, por ejemplo) hasta una historia corta y anecdótica con unos planteamientos visuales que recuerdan poderosamente a las ficciones del cinematógrafo<sup>34</sup>. Un buen ejemplo, de los muchos que pueden ponerse en este sentido, lo constituye la serie "*Los baños del Sardinero*" realizada por Antonio Cánovas del Castillo, también conocido por su seudónimo de "Kaulak", uno de los divulgadores postales más importantes de su tiempo, y que fue editada hacia 1902. En diez imágenes en tarjeta postal se cuenta la historia de unos bañistas madrileños que van a la conocida playa santanderina. La secuencia comienza con una vista general de la playa y las imágenes van narrando como la familia se instala en la playa, se bañan, juegan a los barquillos que un vendedor les ofrece, gratifican al bañero que les ha instalado con una peseta, y la historia visual finaliza con una vista del bañero mostrando la "generosísima" gratificación de una peseta que ha resultado ser falsa. Cada postal tiene su rótulo que permite entender la acción que se está mostrando, y solo viendo la secuencia completa de las diez postales es posible entender la coherencia de una historia, que tiene una estructura secuencial similar a la cinematográfica y cuyas fotos individuales recuerdan mucho a las *foto-fija* que se pondrán de moda para anunciar las películas.

Sí contrastamos los catálogos de los Lumiere, que en total comprenden 2.023 cintas de variadísimos contenidos, con las colecciones postales, veremos que en ambos medios subyacen las mismas temáticas. Se trata en definitiva de una nueva enciclopedia visual del mundo, realizada con las posibilidades del fotograbado, o con la fascinación (y las dificultades) de las tomas del cinematógrafo. Breves escenas documentales o "naturales" como comenzarán a llamarse pronto, y fugaces escenas de ficción se entremezclan en la oferta de los catálogos, al igual que lo hacen las de la tarjeta postal, que también abarcan una multiplicidad de temáticas dentro de ese esquema enciclopédico en el que se enmarca, y que, en el caso de las postales, en muchos casos adquieren pleno sentido cuando se contemplan en su *bloc* o conjunto completo, tal y como se idearon, siguiendo un esquema secuencial, justo en los mismos años que está implantándose el cinematógrafo.

En lo referente a las vistas que las empresa Lumiere realiza en España, unas por obra de Alexandre Promio, y otras de autor hasta la fecha desconocido, no me resisto a dejar de comentar algunas sugerencias que me plantean sus contenidos. Las que conozco atribuidas a Promio, como la Puerta de Toledo, algunas de las vistas militares y la llegada de la cuadrilla de los Mazzantini a la plaza de toros, muestran como el cinematógrafo es todavía un dispositivo que se maneja con muchas dificultades y se evidencia una falta de control del espacio fílmico donde se desarrolla la acción. La cámara está quieta en todo momento y existe una enorme confusión en la "*llegada de los toreros*", o en el caso de la toma en la Puerta de Toledo, que se aprecia con facilidad cómo quienes pasan por la calle miran extrañados ante el insólito dispositivo que se encuentran a su paso. Es obvio que el recién nacido cinematógrafo está aun en la fase del control técnico pero quienes trabajan con las máquinas no pueden poseer todavía los atisbos de un lenguaje que se irá adquiriendo en los



En esta imagen perteneciente a la "Arrivée des Toréadors" rodada por Alexandre Promio el 14 de Junio de 1896 en Madrid, y que tiene el número 132 en el catálogo Lumière, puede apreciarse la enorme confusión visual que contiene la escena, en unos momentos en los que los operadores aun no controlan el espacio fílmico. (Filmoteca Española).

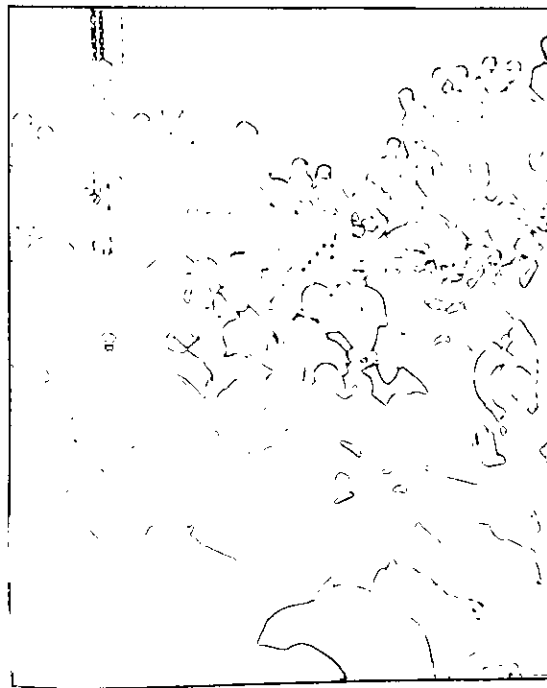
años sucesivos. Por poner un símil actual es como cuando ahora alguien nos muestra las maravillas que puede hacer con las imágenes en una determinada aplicación informática, y una vez que lo hemos contemplado con admiración, descubrimos que el efecto se agota en sí mismo quedando solo la pericia técnica y el control que sobre la aplicación posee quien nos muestra el efecto digital. Cuando se consolida el lenguaje que caracteriza a un determinado medio, la fascinación técnica pasa a un muy segundo plano, lo que interesa entonces es lo que está contando a su través y los recursos para lograrlo dejan de ser llamativos. Lo más interesante es que, en estos mismos años, la prensa gráfica, que utilizaba ya la fotografía instantánea y salía a la calle a documentar sucesos que luego se imprimían en fotograbado, está presa de la misma confusión visual y carencia de lenguaje que se aprecia en las primeras escenas cinematográficas españolas atribuidas a Alexandre Promio. Las escenas de actualidad fotográfica en las revistas gráficas de la época suelen ser muy confusas y carecen de la organización informativa que años después, cuando el medio haya cristalizado, será habitual. En estos años lo que prima son escenas fotográficas que en muchos casos se entienden solamente cuando se lee su pie, y que sin duda tendrían para los lectores el atractivo de aparecer como una fotografía en el espacio tipográfico de la revista, con lo que ese parecido significaba de veracidad y testimonio, y también de novedad técnica. Tanto en el cinematógrafo como en la naciente prensa gráfica estamos ante nuevas formas de comu-

nicación que los operadores fotográficos y cinematográficos, por diferentes motivos, aun no controlan del todo, ya que se conoce la técnica pero falta el lenguaje, por lo que la seducción para el espectador, se logra, en ambos casos, por el poderoso efecto de realismo que tienen las imágenes, pero no se advierte todavía una mínima retórica en cada medio, como si se apreciará años después, cuando hayan especializado sus funciones y, lo más importante, hayan encontrado y fijado sus audiencias.

La segunda cuestión a la que quiero referirme tiene que ver con las vistas españolas del catálogo Lumiere que, además de las realizadas por Promio en Barcelona y Madrid, abarcan también danzas andaluzas, escenas taurinas y procesiones, y que salvo una perteneciente a la serie taurina, aun se desconoce quien o quienes fueron sus autores<sup>35</sup>. Esta serie de cintas guarda en sus contenidos y planteamientos una estrecha relación con una industria muy consolidada ya por estas fechas de la imaginaria fotográfica internacional que vendía escenas de países y cultivaba sobre todo los estereotipos nacionales. Las ingentes producciones de escenas estereoscópicas asignaban a cada país unas cualidades que eran así reconocidas en todo el mundo sin discusión o dudas. Esta elección de temas españoles de las cintas Lumiere con sus bailarines, toreros y procesiones, que a

pesar del realismo que parecen aportar, tienen claros resabios tardorrománticos (solo faltan los bandoleros), se corresponde con la monumentalidad histórica italiana, las majestuosas vistas de los Alpes, la grandiosidad y modernidad norteamericana o la singular y lejana visión de países aun más exóticos como Méjico o Egipto, ambos necesariamente diferentes entre sí, y en esta relación podríamos seguir etiquetando a otros países. Estos estereotipos nacionales que ahora se muestran a través del cinematógrafo, estaban ya fijados en la industria fotográfica internacional, de la que la empresa Underwood, dedicada a la fabricación a gran escala de colecciones estereoscópicas, fue uno de sus exponentes más conocidos en estos años, y no es difícil entender porque una nueva industria, como la que desarrollan con el cinematógrafo los hermanos Lumiere, está tanteando sus posibilidades sabedora de que se encuentra en un medio aun totalmente inédito, siga entonces la senda de fórmulas que en otros ámbitos gráficos funcionaban bien comercialmente y estaban perfectamente asentadas. Junto a esta oferta mayoritaria de películas, otro bloque puede ponerse en relación con los *ligeros contenidos* que en esas mismas fechas están ofreciendo las nuevas revistas gráficas que gracias a la fascinación del fotograbado están surgiendo y a las que me referiré en el apartado siguiente. Creo que estas convergencias, nada casuales, son, de nuevo, una

## ACTUALIDADES



La nascente prensa gráfica también está en estos momentos presa de una enorme confusión visual en la articulación del espacio informativo en las fotografías que captan acontecimientos. "Inauguración de las obras públicas del Puerto de Motril". En: "Actualidades" Madrid, 25-X-1908.

muestra que confirma la necesidad de abordar la cultura de las imágenes contemporáneas con un cierto esfuerzo de globalidad, pues los *fenómenos de borde o solapamiento* a los que aludía al comienzo de este texto se revelan de un modo constante cuando relacionamos diversos medios de comunicación gráfica o visual en un mismo espacio temporal.

### Las características de una sociedad moderna con nuevas necesidades en el uso de las imágenes

Sin duda lo que está en el trasfondo de un acercamiento a las imágenes cinematográficas primitivas y sus relaciones con otros medios gráficos que están emergiendo en esos momentos, es el hecho de que se está configurando una nueva sociedad, que se está alejando de los valores decimonónicos, y que cuando termine la *gran guerra*, percibirá que todo lo anterior se ha transformado. Es posible que en el caso español la neutralidad fuera un factor que amortiguase esa sensación, que en Europa está claramente presente cuando vuelve la paz. Lo que sí es evidente es que, a pesar de las visiones, a veces excesivamente generalistas y cargadas de un recurrente pesimismo sobre la historia española de aquellos años, que eluden las dificultades y carencias que se dan en otros países europeos en esos mismos momentos a pesar de contar algunos de ellos con un mayor desarrollo en todos los órdenes, es constatable que los mayores núcleos urbanos españoles están evolucionando hacia formas de sociedad moderna, a pesar de la dualidad social existente, de la escasa clase media, y de las tiranteces que suponía contar con un régimen político fruto de unos pactos muy distantes en el tiempo, y que necesitaba en los inicios del siglo XX una clara transformación y adaptación a la situación creada tras la *herida psicológica del 98*, algo que, como hoy sabemos, las élites en el poder no fueron capaces de acometer a tiempo y el régimen monárquico de la Restauración entraría a partir de 1923 en una crisis irremisible<sup>36</sup>. A pesar de todos los avatares, diversos autores coinciden en que, en diferentes escenarios, desde los últimos años del siglo XIX se dan los indicios y los fenómenos que corroboran que se está conformando en el país, de manera lenta pero constante, una sociedad de las masas, con sus peculiares características y dimensiones. Así lo entendió Jesús Timoteo Álvarez en un libro pionero sobre los primeros cambios que se detectan en la prensa diaria, a partir de la década de los años ochenta del pasado siglo, cuando algunos medios comienzan a interesarse por sus tiradas y por captar un público lector cada vez más amplio e interclasista, a diferencia de la prensa política de mentalidad decimonónica que centraba su estrategia en la fidelidad ideológica de los suscriptores<sup>37</sup>. Para Cataluña, esta realidad es evidente en el trabajo de Francesc Espinet, que estudia en detalle el impacto social que tienen los medios modernos de comunicación de masas a través de una tipología documental escasamente frecuentada por los historiadores, que Espinet denomina *egodocuments*, y que adecuadamente utilizada es de una gran fertilidad por lo que supone de acercamiento a sensaciones personales sobre hechos del pasado, lo que se aprecia a lo largo del libro cuando reproduce recuerdos procedentes de los materiales autobiográficos que aporta<sup>38</sup>. Por su parte, Juan Pablo Fusi, refiriéndose al fenómeno de las masas desde una perspectiva internacional, marcaba como punto de partida 1870, fecha en la que se dan los primeros atisbos de la denominada "*segunda revolución industrial*", que en los años sucesivos producirá en los diferentes países, una modernización de la vida cotidiana como consecuencia de la aparición de innovaciones técnicas, desde medios de transporte, pasando por la electricidad, el teléfono, la prensa popular, o el cine, a lo que se suman los avances en medicina preventiva y desarrollo de las vacunas, la aparición de legislaciones laborales y regulación del descanso semanal (en España será obligatorio a partir de 1904), la preocupación por la higieniza-

ción de la vida colectiva o las mejoras en la dieta alimenticia. Como consecuencia de estas tendencias se operará en los estados unos cambios estructurales, al asumir que es al estado al que le corresponde la mejora de las condiciones materiales de la vida colectiva, y la necesidad de ocuparse de nuevas áreas de atención pública con el consiguiente aumento de la burocracia estatal<sup>39</sup>.

Si los inicios de esa sociedad de las masas, en el caso español y catalán, pueden advertirse tímidamente, en la década de los años ochenta, a comienzos del siglo XX la tendencia, aunque lenta, será ya irreversible y seguirá un ritmo ascendente hasta la crisis provocada por el levantamiento contra la II República y la victoria franquista en la guerra civil, que sumirá a todo el país en un largo periodo de letargo y atraso, con el retorno a formas de sociabilidad retrogradadas y extrañas a la tradición liberal que desde 1834, se habían ido configurando.

Pero volvamos de nuevo a los años en los que está surgiendo el cinematógrafo, la tarjeta postal ilustrada y la prensa gráfica. ¿Qué características podrían definir a la *sociedad de las masas* en lo referente al uso social de las imágenes? No tengo en estos momentos una respuesta fácil para esta cuestión, pero sí algunas certezas. De entrada, en lo referente a los usos informativos de las imágenes, es evidente que la prensa ilustrada decimonónica, perfectamente representada en la "Ilustración Española y Americana" comienza a quedarse obsoleta ante la aparición de nuevos medios gráficos como "Blanco y Negro"(1891), "La Revista Moderna"(1897) "Alrededor del Mundo"(1899), y otras cabeceras que en los primeros años del nuevo siglo aportarán nuevas formas de visualización fotográfica, y lo que es más importante, nuevas temáticas en sus informaciones que conectarán con una sociedad que aparece mucho más receptiva y menos estratificada que la que tenía su reflejo en la revista ilustrada editada en Madrid, y las imitadoras de su fórmula informativa decimonónica, que en los primeros años del siglo XX comienzan ya su irreversible decadencia. Los temas de las revistas gráficas que están apareciendo dan preponderancia a los nuevos hábitos que se están instalando, como el deporte y otras formas de ocio que alcanzan a una franja mayor de una población que ya no tiene su espejo exclusivo en el mundo aristocrático como ocurría en la cultura decimonónica<sup>40</sup>. Las noticias gráficas nos hablan todavía de catástrofes y hechos de los grandes personajes, pero también dedican la atención fotográfica a nuevos protagonistas que cobran así actualidad, como es el caso de los deportistas que juegan al frontón, o se convierte en noticia gráfica en la misma revista la salida de misa un día de domingo ("Blanco y Negro"), como se fabrica el pan en las tahonas de Madrid ("La Revista Moderna"), o se muestra en fotos la peripecia del pastor que encontró un bebé abandonado en un barranco ("Actualidades"), por señalar algunos reportajes publicados con despliegue gráfico en tres de estas modernas revistas, basadas en el fotograbado, que conectan con la nueva sociedad que se está configurando en los mismos años que el cinematógrafo está dando sus primeros pasos, con temas que unos años atrás hubieran sido impensables.

Por tanto, se aprecian en la información gráfica nuevas temáticas que interesan a una sociedad que está adquiriendo inéditas pautas de socialización en lo cultural y también en lo político, un ámbito en el que aparecen nuevas formas de comunicación diferenciadas de las que practicaban los viejos partidos oligárquicos de los que Cánovas (asesinado en 1897) o Sagasta (que fallece en 1903), habían sido ejemplos de un tiempo que había fenecido definitivamente. Ahora, la nueva clase política se muestra en la prensa gráfica, comenzando por el rey Alfonso XIII que es extraordinariamente mediático<sup>41</sup>, o sabe expresarse en la liturgia de los mítines políticos masivos. Alejandro Lerroux, el demagógico diputado republicano por Barcelona es un buen exponente de este cambio que se está produciendo en las formas de la comunicación política<sup>42</sup>, en el que las imágenes van a tener nuevas funciones. Es una sociedad que tiene en la tarjeta postal ilustrada un inacabable escaparate de su tiempo, siguiendo un modelo transnacional de visualización de lo cotidiano, en el que se coleccionan



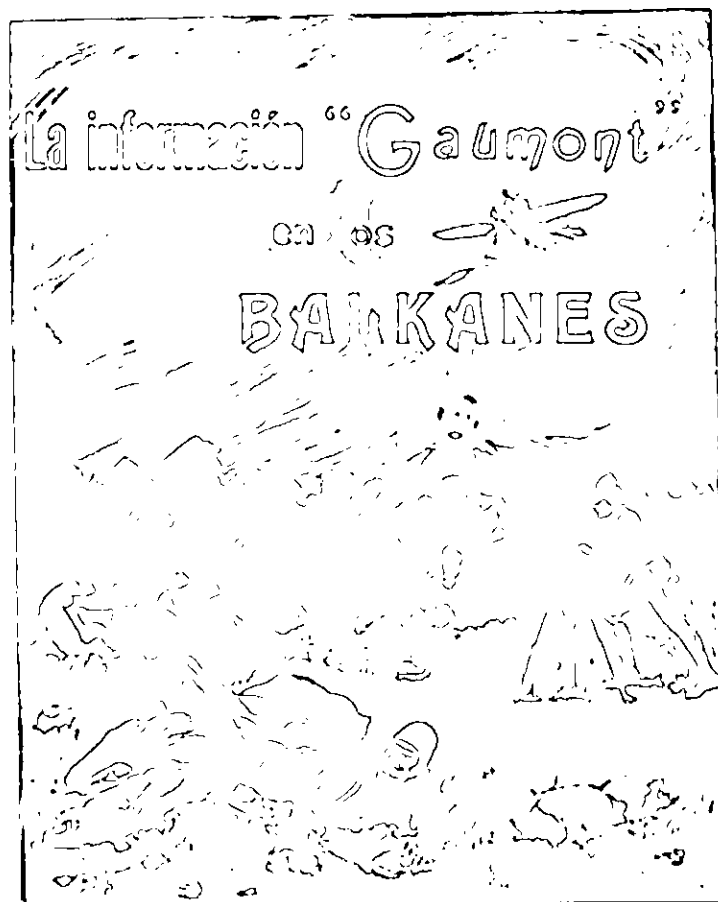
e intercambian escenas de todo tipo, y que ha sabido encontrar en el cinematógrafo una nueva expresión de la cultura popular a través de intrincadas o sencillas historias moralizantes, recreaciones épicas del pasado nacional acaecido en los diversos países europeos, recurrentes temas de la historia sagrada, o animando en la pantalla conocidas obras literarias que reverdecen así, a través de un nuevo soporte narrativo, que nada tiene que ver con la palabra hablada o escrita.

#### A modo de resumen: un nuevo medio a la busca de su identidad cultural

Los historiadores del cine español coinciden en señalar las dificultades y las carencias que en sus inicios tuvo aquí este nuevo medio, y como rápidamente fue colonizado por las productoras francesas, italianas, escandinavas, y en menor medida, hasta finales de la primera guerra mundial, norteamericanas. Lo escaso de la producción fílmica española a pesar de un cierto dinamismo productor en Barcelona y Valencia en los primeros años, y, en el caso de Barcelona, el fuerte desarrollo del ámbito de exhibición a partir de la década de 1910. Así como la deficiente estructura empresarial que no supo desarrollar una industria del cine consolidada, ni pudo lanzarse a la conquista o a la participación en otros mercados, son algunas características que se reiteran al analizar el período del cine mudo, del que, desgraciadamente, se ha logrado preservar una ínfima parte de lo que se produjo<sup>43</sup>.

Paralelamente a este análisis que hacen los historiadores especializados sobre el devenir de una cinematografía nacional que no tuvo demasiada fortuna, existe un espacio de interpretación que se relaciona con los planteamientos que sustentan este texto, y que me gustaría resumir muy brevemente para finalizar. Del mismo modo que me parece necesario abordar el estudio del documento fílmico no solo en lo referente a su producción estética, sino que hay que hacer el esfuerzo de ponerlo en relación con los valores que de su época intenta reflejar, también es preciso comprender el ámbito cultural en el que se mueve el espectáculo cinematográfico y las tensiones que de su presencia se derivan. Entre ellas la propia implantación del cine como espectáculo popular en una sociedad que, por un lado estaba cambiando, pero que se encontraba con la paradoja de la *dedicación*, por motivos estrictamente económicos, de un medio moderno y de origen científico, a grupos sociales que estaban alejados de los valores de la cultura burguesa. Una cuestión que nos enfrenta a la necesidad de elaborar unas estrategias de análisis diferentes a las de la fotografía, que de instrumento científico pasó rápidamente a ser un orgulloso medio de representación de la propia burguesía, mientras que el cine, tanto por su ámbito de difusión como por la extensión de un negocio que comenzó en las barracas de feria, rápidamente se reveló como una actividad muy próspera y que atraía a un público de origen proletario y artesano. En ciudades como Barcelona, y gracias al espectacular desarrollo que tuvo la distribución y exhibición, que llegaba a estrenar, a la altura de 1913, unas trescientas cincuenta películas mensuales, propició el desarrollo económico de una actividad que tuvo su reflejo en revistas dedicadas al sector, que hemos seguido desde 1910 hasta el final de la primera guerra mundial, como una etapa de consolidación del primer espectáculo cinematográfico de origen europeo, una vez salido de la fase de fascinación que supusieron las exhibiciones de barraca y antes de que se haga visible el poder del cine norteamericano que se sirvió de la paralización de las producciones europeas motivadas por la primera guerra mundial para hacerse con una cuota sustancial del nuevo mercado. El contenido de estas revistas traslucen algunas de las cuestiones que subyacen en el enfrentamiento entre un medio moderno, que se está desarrollando fuera de los canales culturales establecidos por la burguesía<sup>44</sup> por lo que percibirán al cinematógrafo como una agresión contra el teatro y la lectura, y esta incom-

# La Guerra en Oriente



La información cinematográfica Gaumont en los Balkanes es la mejor documentada, la más rápida y la más interesante

A pesar de las apariencias, el género de las "actualidades" cinematográficas nace desligado de la tradición que había configurado el periodismo liberal respecto a la honestidad del testigo ante el acontecimiento, en el denominado *periodismo de la pluma y lápiz*. Estas películas aparentemente documentales se vinculan al concepto de *programa de exhibición* en el que la información formaba parte de un *continuum* de géneros. Lo que explica las frecuentes recreaciones en los "actualidades" cinematográficos de los primeros años. Anuncio aparecido en el "El Cine" Barcelona, 10-X-1914.

presión hará reverdecer viejas polémicas moralistas que ya habían surgido con los espectáculos de la linterna y el mundonuevo mucho tiempo atrás en otro marco social. Frente a las restricciones gubernativas de 1912 y 1913, que establecen, entre otras cuestiones, la censura previa en los contenidos y en los títulos cinematográficos, el nuevo sector econó-

mico reclama la libertad de expresión que ampara la Constitución de 1876 a los medios impresos, y proclama que el cine es un *libro visual* y el espectador un *lector gráfico*. Estamos, sin embargo, ante un medio, el cinematógrafo, que crea sus propias pautas de espectáculo diferentes a las del teatro, y sin conexión aparente con las tradiciones que la cultura burguesa había consolidado. Esto se aprecia muy bien en el caso de las *actualidades* cinematográficas que ofrecían semanalmente casas como Pathé, Gaumont, Eclair y otras, y que se basaban en escenas frecuentemente recreadas<sup>45</sup>. Hay que señalar que durante gran parte del siglo XIX la tradición periodística había conformado una cultura de la *honestidad informativa* que se sintetizaba en el denominado *periodismo de la pluma* (que escribía) y *del lápiz* (que dibujaba los acontecimientos). Una honestidad que pasará pronto por la veracidad de la fotografía. El *cine de actualidades*, al menos en los primeros años, aunque vendía como reclamo la presencia del *testigo cinematográfico* en el lugar del suceso, no era una versión modernizada de las estructuras informativas derivadas del periodismo tradicional, sino un aspecto más dentro de una nueva forma de negocio de unas empresas dedicadas a la producción cinematográfica que estaban tanteando cual era su público y qué le gustaba ver, que habían encontrado en el melodrama su mayor fuente de ingresos, y a las que no les importaba demasiado cuestiones como la honestidad informativa sino el impacto que sus escenas tenían dentro de un concepto global de *programa* que podía comenzar con una comedia de 346 metros, seguir con una revista de actualidades, continuar con uno o varios documentales o películas *naturales*, proseguir luego con una cinta dramática de 300 metros y finalizar con una o varias películas cómicas de 250 metros cada una<sup>46</sup>. Todo ello formaba parte del *continuum* de un mismo concepto de espectáculo, por lo que no es de extrañar que en los años previos a la gran guerra, los informativos cinematográficos fueran precisamente eso, una forma más del espectáculo del cine, y aunque se sirviesen del prestigio que la objetividad de las cámaras tenían en aquella sociedad, no eran, en aquellos primeros momentos, una extensión, con una tecnología moderna, del periodismo de base liberal que había ido conformándose desde finales del siglo XVIII.

En, 1911, en uno de los momentos que más arremetía la polémica contra el espectáculo popular del cinematógrafo, una de las revistas gremiales barcelonesas recogía la opinión del senador Federico Rahola a favor del nuevo medio sintetizando en sus opiniones algunas de las cuestiones que se estaban percibiendo en aquellos momentos:

*"Jamás los potentados ni los monarcas de la antigüedad pudieron admirar los sitios de toda la tierra y las cosas de todos los lugares como el más humilde y mísero hombre de nuestros tiempos, gracias al cinematógrafo. No se puede negar que el ambiente deletéreo de ciertas ciudades se difunde fácilmente por medio del cinematógrafo y llega a todas partes; pero en todos los grandes avances de la humanidad, lo que produce el bien, algo también engendra el mal. No es posible evitarlo. El cinematógrafo, como la dinamita, es origen de grandes beneficios, muy superiores a los daños que origina. Seguramente cuando comenzó a propagarse el libro y después el periódico, surgieron los mismos temores y recelos contra su pernicioso influencia. Y sin embargo la imprenta ha sido la causa de mayores bienes que males."*<sup>47</sup>

La identidad de ese medio nuevo, que en aquellos momentos se equiparaba con la invención de la imprenta, es un territorio pleno de interrogantes para unos historiadores, que como somos los actuales, estamos influenciados por las visiones que esa tecnología creó, y la extensa variedad de temas y contenidos que supo transmitir desde los lejanos días en los que se mostraba en una barraca. Documentos fílmicos que es preciso estudiar hoy, en unos momentos en los que las imágenes (ahora digitales) también nos someten a nuevos retos y tensiones culturales.

## NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Este texto forma parte de los prolegómenos de una investigación sobre la cultura de la imagen en España durante la conformación de la sociedad de las masas, cuya primera parte está siendo financiada por el Vicerrectorado de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Cantabria. El autor quiere agradecer públicamente las atenciones que ha recibido de Javier Herrera Navarro bibliotecario de Filmoteca Española y, como el autor, activo historiador de temas transversales. Igualmente mi reconocimiento a los miembros de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, que facilitaron enormemente mi trabajo con su profesionalidad y permanente interés.
2. Véase de Sandro Machetti. "Del precine al cine de los orígenes". En: *Què és el precinema? Bases metodològiques per a l'estudi del precinema.* Ed. Fundació Museu del Cinema. Col.lecció Tomás Mallol. Girona 2000. Páginas 15-42. Sobre la tradición y la práctica de los "cuadros vivientes" como espectáculo de feria véase de este mismo autor: "Monsieur Farol, los cuadros vivos, la pintura y el cine. Notas acerca de un espectáculo precinematográfico" En: "D'Art" N° 21. Universidad de Barcelona. 1995. Páginas 17-35.
3. En el caso de la cinematográfica, así lo reconoce Julio Pérez Perucha en los prolegómenos de su "Narración de un aciago destino" en la obra colectiva: *Historia del cine español.* Ed. Catedra. Madrid 1995. Idea que reiterarán otros historiadores de este medio como Juan Carlos la Madrid editor de : *Primeros tiempos del cinematógrafo en España.* Ed. Trea. Gijón 1996, o J. M. Caparrós Lera en su *Historia crítica del cine español.* Ariel Historia. Barcelona 1999. Para lo referente a la historiografía fotográfica remito al lector a la nota siguiente.
4. Este interés ha dado como resultado varias publicaciones a lo largo de estos años, siendo cada una continuación de la anterior. Véase de Bernardo Riego: "De la "Fotohistoria" a la Historia con la Fotografía" En: *Fotografía y métodos históricos: dos textos para un debate.* (En colaboración con Carmelo Vega) Ed. Universidad de Cantabria/Universidad de La Laguna. Santander/Santa Cruz de Tenerife 1994. Páginas 11-37. Un texto posterior sobre esta misma problemática: "La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica" En "Ayer" N° 24. Mario P. Diaz Barrado, (Editor) Madrid 1996. Páginas 91-111. Este texto ha tenido su continuación en: "De la "escuela Newhall" a las "historias" de la fotografía: experiencias y propuestas de futuro. (en prensa)
5. Sobre el significado cultural del fisionotrazo de Lavater como método de analizar el alma humana, véase el libro de Víctor I. Stoichita: *Breve historia de la sombra.* Ediciones Siruela. Madrid 1997. Páginas 159-174.
6. En el largo artículo publicado por la "La Ilustración Española y Americana" el 22 de Julio de 1896, cuando intentó explicar a sus lectores lo que era la nueva invención del cinematógrafo, su autor, José Rodríguez Moruelo, destacó la continuidad existente entre los juguetes del pasado que se servían del dibujo para crear la ilusión visual y la nueva fotografía en movimiento. Lo mismo había hecho su homónima parisina "L'illustration" en un artículo similar publicado el 30 de Mayo de 1896. En años posteriores, cuando el cinematógrafo era ya un espectáculo popular en auge, la revista barcelonesa "El Cine" también dedicó un pequeño artículo el 19-XII-1914 a los "antecedentes del cine" en los que reiteraba la vinculación del nuevo medio con los anteriores instrumentos ópticos diseñados para producir efectos de movimiento. Esta tradición periodística de los orígenes pasará luego a la historiografía cinematográfica que ineludiblemente encontrará en estos antecedentes tecnológicos su "prehistoria".
7. Victorino García de la Cruz: "El cinematoscopio moderno" En: "La Naturaleza" Madrid 1898. Páginas 30-34.
8. Santos Zunzunegui. "Pre-cine,Cine, Post-Cine: entre el gradualismo y la explosión." En: *Què és el precinema? Bases ...* Op. Cit. Páginas 79-95.
9. Manlio Brusatin. *Historia de las Imágenes.* Julio Ollero Editor. Madrid 1992.
10. Gian Piero Brunetta. "Il viaggio del 'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumiere" Ed. Marsilio. Venezia 1997. Véanse también sus reflexiones en el I Seminario sobre antecedentes y orígenes del cine el 7 de Mayo de 1999 y que dio lugar a la publicación ya citada: En: *Què és el precinema? Bases ...* Páginas 45-56.
11. A la espera de la publicación el próximo año por parte de la Universidad de Cantabria de un trabajo de investigación que vincula al grabado informativo de la prensa decimonónica nacional con la fotografía, puede consultarse un avance en el artículo de Bernardo Riego: "Del "Museo" enciclopédico a la información gráfica: el

- grabado en madera y sus funciones en la prensa ilustrada nacional" En: Libro homenaje a José Altabella. Ed. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. Madrid 1997. Páginas 235-251.
12. Una primera divulgación exhaustiva de los trabajos de Röntgen fueron hechas por el periodista científico y catedrático de física y química Ricardo Becerro de Bengoa, en "La Ilustración Española y Americana" el 30 de enero de 1896, bajo el título "La luz X del Dr. Röntgen" (Páginas 69-70). A este artículo siguieron inmediatamente otros más precisos en la misma revista, como el publicado el 8 de Febrero de 1896 por Antonio Espina y Capo, siendo en la Facultad de Medicina de Barcelona, el 24 de Febrero de este mismo año, donde se realizó la primera sesión pública de radiografía médica a cargo del Dr. César Comas. Los materiales gráficos de aquellas primeras experiencias junto a su extenso archivo fotográfico, están hoy afortunadamente conservados gracias a la dedicación de Francesca Portolés.
13. José de Echegaray: "Lo visible y lo invisible". En: "La Ilustración Española y Americana" 8-IV-1896. Página 203. Se trata de una temprana y reveladora reacción de un intelectual ante una invención que como él mismo reconoce: *"ha causado mucho [más asombro] en el público que en los sabios"*
14. Conviene en estos casos atender a las fantasías literarias que una nueva tecnología produce. Los rayos X y la anunciada y nunca lograda fotografía del pensamiento, inspiraron un delicioso cuento de Alfonso Pérez Nieva titulado "Las gafas mágicas" que se publicó en "La Ilustración Española y Americana" el 22 de Mayo de 1897. (Páginas 314-315). Se trata de un joven que recibe como regalo de su viejo profesor unas gafas con las que puede ver el interior de las personas y leer sus pensamientos. Tras varios éxitos profesionales con esa ventajosa prótesis, entra en un escepticismo general y un desapego del mundo que le rodea, por lo que finalmente, opta por arrojar las gafas al río y convertirse en una persona corriente.
15. La intención de este texto es mostrar a la radiología como una invención paralela al cine y que abre un nuevo espacio de *visibilidad*, aunque sea imaginaria, en la sociedad de su tiempo. La historia específica de la radiología en España desde una perspectiva de innovación científica con utilidad en el campo de la medicina ha sido objeto de un excelente y documentado libro del que es autor Felip Cid: La obra de César Comas en el contexto de la Radiología Ibérica (1896-1950) Ed. Espaxs. Barcelona 1998.16.- "Andaduras del caballo representadas por la fotografía instantánea" En: *La Naturaleza* Madrid 28-XII-1878. Páginas 51-54.
17. Como es el caso del libro de Paté: Application de la photographie à la topographie militaire, aparecido en Paris en 1862. 18.- "Inventos útiles: el fusil fotográfico, para obtener fotografías instantáneas, inventado por M. Marey" Grabado en "La Ilustración Española y Americana" 8-V-1882. Página 293.19.- "Fotografía del modo de andar". En: "La Naturaleza" Madrid 1890. Nº I. Páginas 10 y 13.
20. "Aparato fotoeléctrico de A. Londe y sus aplicaciones". En: "La Naturaleza" Madrid 1890. Nº 39. Páginas 204-207. Se trata de un dispositivo *"que tiene por objeto fotografiar las diferentes fases de un movimiento realizados por intervalos que se hayan determinado de antemano"* Y más adelante aventuraba una de sus aplicaciones: *"la ampliación de estos trabajos fotográficos permite determinar la naturaleza del movimiento nervioso en los órganos de las personas enfermas, por ejemplo cuando escriben; asimismo la del movimiento de progresión, fotografiando la huella de los pies en la marcha, para deducir también el estado nervioso de la persona que se estudia"*.
21. "Quincena científica" por Ricardo Becerro de Bengoa. "Gaceta Industrial y Ciencia Eléctrica" 25 de Junio de 1891. Páginas 281-282.
22. La figura de Edison como inventor es de una enorme controversia y su oportunismo comercial parece fuera de dudas, y no solo en el campo de la invención del cine. Es muy curioso que desde 1878, año de la aparición del gramófono, Edison tuvo en España una enorme popularidad mediática, muy acritica con su figura y sus inventos. Aquí se le dedicaron portadas en revistas con su imagen, y se amplificaron sus opiniones, en buena medida se convirtió en un símbolo de la aceleración tecnológica que entonces se estaba viviendo, para la que Edison, al menos en la prensa española, siempre parecía tener respuestas.
23. Noël Burch. El tragaluz del infinito. Ed. Cátedra. Madrid 1987. Son muy interesantes especialmente las reflexiones del capítulo primero "Charles Baudelaire contra el Doctor Frankenstein" Páginas 21 y siguientes. Y, para el caso británico, las relaciones del espectáculo del cine con el pasado explicadas en el capítulo 4: "Esos señores de la linterna y el desfile" Páginas 95 y siguientes.
24. Juan Carlos de la Madrid (editor): Primeros tiempos del cinematógrafo en España. Ed. Trea. Gijón 1996. Este

- libro constituye una referencia fundamental para pulsar el estado de diversas investigaciones sobre los orígenes del cinematógrafo en diversas regiones españolas. Dos años después apareció en Santander, editado por José Ramón Saiz Viadero, *La llegada del cinematógrafo a España*. Ed. Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria. Santander 1998.
25. Jean Claude Seguin, Jon Letamendi: "El sistema Lumiere en España (1896-1897)" En: *Primeros Tiempos...* Op. Cit. Páginas 25-49.
26. José Rodríguez Moruelo. "El cinematógrafo" En: "La Ilustración Española y Americana" 22-VII-1896. Páginas 42-43. Este autor se sirvió de los grabados y algunas de las referencias publicadas en un artículo homónimo en "L'illustration" de París el 30-V-1896 de la que fue autor del Dr. Felix Regnault, al que cita. Sin embargo, el contenido del texto de Rodríguez Moruelo es totalmente original, muy didáctico y resaltando sobre todo la sencillez de los principios del cinematógrafo, que explica con detalle, resaltando que en un futuro necesitaría servirse del color y de la palabra -influencia sin duda de las noticias que se habían difundido sobre el sistema Edison- con el fin de "*perpetuar los actos humanos (...) la vida en todas sus manifestaciones dando permanencia a la del pensamiento y a sus principales actos traducidos en la palabra, el color y el movimiento*".
27. En estos años existía una variante culta de la *linterna mágica* usada como sistema de proyección para el ámbito escolar, de la que era uno de sus más entusiastas teóricos el fabricante parisino A. Molteni, autor de algunos libros sobre el tema como el titulado: *Instructions pratiques sur l'emploi des appareils de projection*. París 1878, que venía precedido de un estudio teórico sobre las ventajas educativas de las proyecciones. Y ya cercano a la época en la que se inventa el cinematógrafo: *Les projections scientifiques*. París 1894. También la prensa técnico-científica española dedicó algunos artículos técnicos a los usos de la linterna en esta línea de utilidad educativa, resaltando sus bondades para la *estereoscopia* y explicándola funcionalidad del *megáscopo* como una variante para proyectar cuerpos opacos ("La Gaceta Industrial. 25-IV-1891). En la actualidad tenemos un gran desconocimiento sobre los usos que se dieron a estas tecnologías en las escuelas españolas siguiendo las teorías didáctico-sensorialistas que entendían que "*ver es saber*".
28. El Diorama de Madrid fue una experiencia muy impactante en su época, a la vez que una clara muestra de la valoración social de tipos de espectáculos ópticos en función de su público. Se ha conservado el programa de mano que se entregaba a los asistentes al espectáculo que tenía varias secciones y seguía el esquema de los ya activos en París y otras ciudades europeas.
29. Ada M. Coe: *Entertainments in the little theatres of Madrid 1759-1819*. Hispanic Institute in the United States. New York 1947.
30. Los estudios de Germán Rueda Hernanz sobre este tema cifran en un 66,56% el analfabetismo de la población española en 1900, descendiendo al 63,78% al tener en cuenta el caso de los *semianalfabetos*, es decir, los que son capaces de leer (entre otras cosas, los rótulos del cine primitivo) pero no saben escribir. En 1910, el índice de analfabetismo había descendido hasta el 59,35% y una década más tarde suponía el 52,23% de la población nacional. Véase de este autor "Enseñanza y analfabetismo" En: *La cultura española en la Restauración*. (Manuel Suárez Cortina, editor) Ed. Sociedad Menéndez Pelayo. Santander 1999. Páginas 11-33.
31. El enorme negocio de la *industria* de los pliegos de cordel en la España del siglo XIX tiene un testimonio de primera mano en quien fuera uno de los escritores profesionales que trabajó en este oficio temporalmente, como medio puro y duro de subsistencia. Me refiero a Julio Nombela, que así lo rememora en sus *Impresiones y Recuerdos*, publicados entre 1909 a 1911 en cuatro volúmenes, y que conocieron en 1976 un reedición a cargo de la Editorial Tebas de Madrid. Respecto a la continuidad de la tradición de la literatura popular en el cine, ya Román Gubern advierte esta relación en una de las películas tempranas del cine nacional: "El Ciego de la Aldea" realizada en 1906. Véase de este autor: "Los difíciles inicios", En: *Primeros Tiempos...* Op. Cit. Páginas 11-22.
32. Michelle Aubert, Jean Claude Seguin. *La production cinématographique des frères Lumière*. Editions Mémoires de cinéma.(BIFI). París 1996. El catálogo completo aparece en las página 419-439.
33. Sobre el significado cultural de la tarjeta postal ilustrada y sus precedentes véase el trabajo de Bernardo Riego. "La tarjeta postal, entre la comunicación interpersonal y la mirada universal." En: *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941)* Ed. Fundación Marcelino Botín. Santander 1997. Páginas 21-57.

34. La necesidad de contemplar en conjunto las imágenes de las tarjetas postales y su relación con las formas de visión panoramizadoras como el viaje en ferrocarril, fue ya advertida por Manuela Alonso Laza en su texto: "La imagen de Santander a través de la tarjeta postal ilustrada. (1897-1941)". En: *Santander en la tarjeta postal...* Op. Cit. Páginas 61-112.
35. M. Aubert... *La production...* Op. Cit. Las escenas cinematográficas Lumiere referidas a España se encuentran detalladas en las páginas 82-93 de esta obra.
36. Una obra en esta línea de interpretación actual de la historia contemporánea española, que sin ignorar u ocultar los evidentes claroscuros que existieron en nuestro pasado reciente, presenta una visión ponderada y conectada con nuestra indudable adscripción a la cultura europea, se encuentra en la obra de Juan Pablo Fusi y Jordi Palafox: *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*. Ed. Espasa Forum. Madrid 1997.
37. Jesús Timoteo Álvarez, *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema 1875-1883*. EUNSA. Pamplona 1981.
38. Francesc Espinet i Burunat. *Noticia, imatge, simulacre. La recepció de las societats de comunicació de masas a Catalunya de 1888 a 1939*. UAB. Barcelona 1997. Como un mero ejemplo de esta frescura en la documentación autobiográfica imposible de tener en otras fuentes, está el recuerdo de Aurora Bertrana que contempló por primera vez un espectáculo cinematográfico en una barraca en Girona y que más de sesenta años después aun recordaba el título y la impresión tan honda que le causó, impidiéndole dormir durante algunas noches. Página 228.
39. Juan Pablo Fusi Aizpurua. *La Edad de las Masas (1870-1914)*. En: "Historia Contemporánea" N° 4. Vitoria 1990. Páginas 261-272.
40. El aumento del consumo del ocio por parte de la población española y la aparición de industrias culturales en estos años están estudiados en el trabajo de Jorge Uria: *La cultura popular en la restauración: el declive de un mundo tradicional y desarrollo de una sociedad de masas*. En: *La cultura española...* Op. Cit. Páginas 103-144.
41. Esta característica del desenvolvimiento de Alfonso XIII ante los nuevos medios de masas fue advertida en su momento por el primer ministro británico Winston Churchill y así lo reflejó en la obra: *Grandes Contemporáneos*. Barcelona 1943. Véase también sobre este tema el trabajo de Guillermo Gortazar: *Alfonso XIII hombre de negocios. Persistencia del Antiguo Régimen, Modernización Económica y Crisis Política. 1902-1931*. Ed. Alianza Editorial. Madrid 1986.
42. José Álvarez Junco. *El emperador del paralelo. Lerroux y la demagogia populiusta*. Alianza Editorial. Madrid 1990.
43. Como una síntesis de la historia del cine español en la etapa del cine mudo, véase el trabajo de Julio Pérez Perucha: "Narración de un aciago..." en la ya citada *Historia del cine español...* Páginas 19-12. En esta misma publicación, Román Gubern hace un análisis sobre lo que ha sobrevivido de esta etapa en su texto: "Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español" Páginas 9-17.
44. Las posiciones de los intelectuales frente al auge del cine provocaron ya el interés de algunos estudios, como el de Rafael Utrera: *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*. Ed. Universidad de Sevilla 1981. O el trabajo de Palmira López González "Els intellectuals catalans i el cinema: 1896-1923" En: "L'Avenç" N° 79. Barcelona 1985. Páginas 40-68. A nosotros nos interesa en estas líneas finales reflexionar muy sucintamente sobre algunas de las cuestiones que plantea para el análisis histórico de los documentos fílmicos, el naciente sector cinematográfico dentro de el esquema de relaciones que sobre la difusión de las imágenes hemos establecido en esta ponencia.
45. Sobre las complejas cuestiones que plantea el cine informativo véase el libro de María Antonia Paz y Julio Montero: *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Ed. Ariel Comunicación. Barcelona 1999.
46. Datos tomados de los programas ofrecidos a los exhibidores en la revista "Arte y Cinematografía" de Barcelona en cuya sección de "Estrenos y Novedades" por empresas productoras puede apreciarse la enorme variedad que tenía la oferta existente. El ejemplo ha sido sacado de uno de los números publicados en 1912.

## RÉSUMÉ

L'importance des publications périodiques spécialisées dans l'étude historique et critique de n'importe quelle discipline est indiscutable; mais quand il s'agit d'une discipline polémique et relativement moderne, telle que la photographie, l'importance de ces publications est absolument indispensable. En fait, la méthodologie utilisée par les historiens les plus reconnus de la photographie se base sur l'anthologie de textes tirés essentiellement des revues photographiques et de la presse culturelle.

Ce texte essaie d'établir un panorama de la documentation existante à partir de l'hémérothèque photographique espagnole de l'ensemble du XXe siècle, en se basant sur l'importance de ce matériel à deux niveaux: son existence en soi et sa valeur en tant que document.

Le fait qu'il existe une hémérothèque photographique dans notre pays nous permet, d'une part, de l'étudier globalement et de réaliser une première évaluation de celle-ci en ce qui concerne son volume et ses caractéristiques d'édition; de l'autre, nous pouvons également élaborer une étude statistique à partir de ces données globales, ce qui va nous apporter des renseignements directs sur l'activité photographique du pays tout au long de ce siècle et de son histoire.

En ce qui concerne son indiscutable valeur en tant que document, cela nous permet de connaître directement l'opinion des acteurs principaux des différents moments historiques.

Il ne nous reste enfin qu'à signaler qu'il est nécessaire de réaliser et de publier une étude sérieuse et complète de cette "littérature photographique" espagnole qui se trouve malheureusement dispersée dans les différentes bibliothèques et archives de tout le pays, ce qui fait qu'il soit difficile d'y avoir accès et qui entraîne un certain désordre, avec les carences que cela comporte.

## SUMMARY

The importance of periodicals specialising in the historical and critical study of any discipline is undeniable, but when they are dealing with a controversial and relatively modern discipline such as photography they become essential. Indeed, the methodology followed by the more recognised historians of photography is based on an anthology of texts taken mostly from the photographic magazines and the cultural press.

In this article I try to give an overview of the documentation available based on the Spanish photographic library of the entire 20th century. The importance of this material is based on two points: its very existence and its value as a document.

The fact that this photographic library exists in our country allows us, on the one hand, to study it in overall way and provide an initial assessment of it in terms of volume and publication characteristics. On the other hand, we can draw up a statistical study based on these overall data which will provide us with direct information on photographic work in the country throughout the century and the history thereof.

As regards its undeniable value as a document, it furnishes us with the first-hand opinions of the leading figures at various historical moments.

Finally, we might note that it would be a good idea to undertake and publish a serious and thorough study of this Spanish "photographic literature", which is unfortunately dispersed around libraries and archives throughout the country, a fact which hinders access to it and brings the attendant difficulties of understanding.