

Tesis doctoral

**LA CONSTRUCCIÓN CULTURAL DEL CINE:
ANOMALÍAS, RESISTENCIAS Y DESVÍOS
EN MADRID EN TORNO A 1913**

Víctor Rivas Morente

Programa de Doctorado Fundamentos y análisis del
cine español: de la profesión al mercado

Director:
Dr. Luis Alonso García

La construcción cultural del cine: anomalías, resistencias y desvíos en Madrid en torno a 1913

Victor Rivas Morente

Informe del Director de la Tesis Doctoral, **Luis Alonso García**

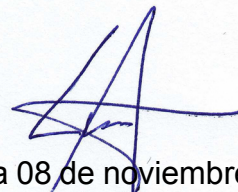
Al finalizar el programa de doctorado en estudios sobre cine español, en el curso 2005-2006, el doctorando Victor Rivas Morente tenía claro el tema que quería abordar en su tesis doctoral: la construcción de la crítica cinematográfica española en las primeras décadas del cine. Su primera ataque al tema vendría dado, en el diploma de estudios avanzados obtenido en octubre de 2007, con un trabajo teórico sobre la posibilidad de aplicar al cine las reflexiones de Pierre Bourdieu sobre los campos culturales.

Ahora bien, una vez acabado ese trabajo e inscrita la tesis en enero de 2008, el doctorando decidió que para abordar esa construcción del campo cinematográfico tenía que, al mismo tiempo, abrir y cerrar su objeto de estudio. Abrir, en tanto que la "crítica" como agente cultural solo puede surgir a partir de una serie mucha más compleja y diversa de discursos en torno a las prácticas cinematográficas. Cerrar, en tanto que esta necesaria apertura a todas las hablas cinematográficas de la época impone una acotación geográfica que la haga dominable.

De estas dos condiciones nace el laborioso y cuidadoso trabajo que ahora se cierra para su defensa, centrado en los discursos sobre el cine: (a) en el período de su institucionalización bajo los poderes del relato visual y la película comercial, entre 1906/07 y 1917/18; y (b) en el territorio de Madrid como lugar dotado de una curiosa marginalidad (respecto a la recepción de las practicas de y los discursos sobre el cine) que hace de la capital un lugar especialmente interesante para hablar de esa institucionalización del cine.

Por todo ello, creo que el trabajo de Victor Rivas Morente cumple con todos los requisitos para la defensa de su trabajo, por lo cual firmo y fecho a los efectos oportunos.

Luis Alonso García



En Fuenlabrada, a 08 de noviembre de 2013

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración del personal de la Biblioteca de la Filmoteca Española, los consejos y la profesionalidad de todos los trabajadores de las diferentes bibliotecas y archivos que he tenido que consultar para recopilar la bibliografía, en especial los de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, la Universidad Complutense de Madrid y el Archivo de la Villa del Centro Cultural Conde Duque; y el trabajo de los empleados que han digitalizado, y siguen haciéndolo, todo el catálogo hemerográfico de la Biblioteca Nacional, un pilar fundamental para mi trabajo.

Ha sido fundamental para mi trabajo la labor desarrollada por la Fundació Museu del Cinema-Colecció Tomàs Mallol con la celebración de sus seminarios sobre los antecedentes y los orígenes del cine, donde tuve la oportunidad de participar y discutir mi tesis con profesionales de la investigación sobre el cine primitivo, cuyos consejos fueron de gran ayuda.

Una tesis doctoral supone un gran esfuerzo personal y, en la mayoría de las ocasiones, una huida hacia adelante sin más apoyo que el de uno mismo. Pero nunca hubiera podido alcanzar el final de mi investigación sin el apoyo de la familia y de los amigos más íntimos, a quien quiero agradecer su paciencia. A todos ellos muchas gracias por su comprensión.

En especial, quiero agradecer muy especialmente a Luis Alonso García la confianza depositada en mí para llevar a cabo este trabajo y sus más que valiosos consejos y conocimientos.

Por último, este trabajo nunca hubiera sido posible sin la presencia en mi vida de Patricia, que siempre estuvo a mi lado en los momentos más difíciles para ofrecerme su infinito cariño y comprensión. A ella está dedicada esta tesis.

Sumario

Abreviaturas de publicaciones	5
Resumen.....	7
Introducción	11
Capítulo 1. El cine y su origen como construcción cultural.....	15
1.1. El cine como industria cultural	17
1.2. La industria cultural del cine desde la teoría del arte y la sociología	23
1.2.1. El cine desde el arte: el "círculo" y el "sistema" del arte	23
1.2.2. El cine desde la sociología: el "campo" de Pierre Bourdieu.....	27
1.3. El concepto de cultura en los estudios históricos y la aparición de la historia cultural.....	34
1.3.1. La historia cultural clásica.....	34
1.3.2. La historia cultural y la antropología cultural.....	37
1.3.3. La historia cultural en la actualidad	39
1.4. Construcción cultural del cine en Madrid entre 1906/08-1917/20	43
1.4.1. El cine primitivo en la historiografía del cine.....	43
1.4.2. La construcción cultural del cine en Madrid entre 1906/07 y 1917/18.....	50
1.5. El problema de las fuentes y los métodos en la historiografía del cine español.....	52
Capítulo 2. Cambios culturales en el Madrid finisecular.....	55
2.1. Factores económicos: modernización de la economía y la tecnología	56
2.1.1. El proceso de industrialización en Madrid.....	56
2.1.2. Madrid como centro de servicios.....	63
2.2. Factores sociales: secularización de las costumbres y cambios en la familia	69
2.2.1. El crecimiento demográfico madrileño.....	71
2.2.2. Tradición y secularización en la sociedad madrileña.....	73
2.3. Transformación urbana de Madrid.....	80
2.3.1. Cambios urbanos en el siglo XIX (1850-1900)	83
2.3.2. Cambios urbanos a partir del siglo XX (1900-1917)	86

2.4. El nuevo ocio y los espectáculos teatrales urbanos en el inicio del siglo XX.....	89
2.4.1. Los espectáculos teatrales urbanos	90
2.4.2. El teatro popular en Madrid.....	92
Capítulo 3. El cinematógrafo: del invento al entretenimiento, 1906/07-1912/13	98
3.1. Los espacios de exhibición del cine en Madrid	99
3.1.1. Los salones elegantes en Madrid	100
3.1.2. El cinematógrafo y los espectáculos teatrales de Madrid.....	108
3.2. El público del cine en Madrid.....	113
3.2.1. Democratización del público	113
3.2.2. Características sociales del público que acude al cine en Madrid.....	121
3.3. El periodista y el cinematógrafo	129
3.3.1. La profesión de periodista.....	131
3.3.2. Madrid: entre el periodismo teatral y el periodismo de espectáculos	138
3.4. El discurso sobre la fotografía del cinematógrafo	142
3.4.1. El oficio de operador y proyccionista cinematográfico	143
3.4.2. La fotografía artística y el cinematógrafo	149
3.5. El discurso científico sobre el cinematógrafo.....	155
3.5.1. Primeras apreciaciones sobre la evolución histórica del cinematógrafo.....	155
3.5.2. Cientificismo y cinematógrafo.....	159
3.6. El discurso educativo sobre el cine	164
3.6.1. Utilidad didáctica del cinematógrafo	165
3.6.2. Valores morales del cinematógrafo.....	170
3.7. El discurso sobre la ilusión de realidad en las películas.....	176
Capítulo 4. La irrupción del largometraje en la cultura urbana, 1912/13-1917/18.....	185
4.1. Llegada de los largometrajes a Madrid.....	185
4.1.1. Lenta introducción del largometraje en Madrid.....	191
4.2. El periodista: entre el autodidactismo y la profesionalización	199
4.2.1. Una opinión pública más educada.....	200
4.2.2. El periodista y los intelectuales	206
4.3. Pervivencia del discurso educativo del cine.....	214
4.4. El discurso sobre un cine artístico	221
4.5. El discurso popular y urbano sobre el cine: Federico de Onís	238
4.6. El discurso sobre el valor cultural del cine: Fósforo	243
4.7. La aparición de un periodismo cinematográfico	252
Conclusión.....	269
Bibliografía.....	283
Manuales y monografías.....	283
Fuentes	295

Abreviaturas de publicaciones

AC: *Artístico-Cinematográfico.*

AyC: *Arte y Cinematografía.*

AM: *Alrededor del Mundo.*

E: *España.*

EC: *El Cine.*

ED: *El Duende.*

LIEyA: *La Ilustración Española y Americana.*

MG: *Mundo Gráfico.*

NM: *Nuevo Mundo.*

EAT: *El Arte del Teatro.*

PEM: *Por Esos Mundos.*

Resumen

Este trabajo de investigación que presentamos para su defensa surgió en el transcurso del curso de doctorado Fundamentos del cine español, de la profesión al mercado (2005-2006). En dicho curso comencé a preguntarme por el origen de la crítica cinematográfica y su vinculación con las ideas que tenemos sobre el cine. Sin embargo dicho trabajo de investigación era inabarcable por muchos motivos, el principal era geográfico, pues era imposible investigar sobre todas las críticas nacionales que aparecieron entre 1906 y 1921. El otro obstáculo era metodológico, ya que era necesario iniciar una investigación que partiera de una idea concreta sobre lo que significa la crítica y cual es su lugar en la Historia del Cine. Este fue el objetivo de mi Diploma de Estudios Avanzados (DEA), titulado *Nuevos marcos teóricos para reflexionar sobre el concepto de cine* (2007), donde utilizaba el concepto sociológico de campo de Pierre Bordieu como herramienta teórica, para definir el cine como un campo que es construido a partir de una determinada cultura. Una parte importante de dicha construcción, aunque no toda, le correspondía a la crítica cultural. A partir de ese momento ya tenía la base teórica para iniciar la tesis sobre el origen del campo cinematográfico y de la crítica.

Al iniciar la tesis fui consciente de que el concepto de campo era insuficiente para ayudarme a comprender la evolución histórica del concepto de cine desde sus inicios hasta su consolidación en 1920/30. Bordieu partía de una idea muy restrictiva de los campos culturales, pues sólo estudiaba aquellos que ya estaban totalmente construidos y eran ya plenamente aceptados, en concreto, el campo intelectual y el literario. Entre esos campos no estaba el del cine, así que tuve que

recurrir a la explicación histórica, y no sólo teórica, del concepto de cine. Por esa razón llegué a la conclusión de que mi investigación debía realizar un recorrido por los discursos culturales que sobre el cine se escribían en aquella época. Debía centrarme en España y en una localidad concreta, pues el trabajo de documentación hubiera sido prácticamente inabarcable si lo hubiera realizado para todo el ámbito nacional. Es así como llegué al estudio de la construcción cultural del campo cinematográfico en Madrid.

El objetivo de mi tesis doctoral es, por lo tanto, analizar la evolución histórica en la construcción del campo cinematográfico en Madrid a partir de los discursos escritos en la prensa. La cronología se corresponde con la etapa de institucionalización del cine entre los años 1906 y 1921. Elegí la fecha de 1906 para iniciar mi investigación porque aquí se inicia el éxito del cine como espectáculo en Madrid y comenzó a infiltrarse en la cultura urbana de la ciudad. Para 1921 el campo cinematográfico ya estaba plenamente asentado en el extranjero, en España y en Madrid. El trabajo analiza las fuentes que influían en los periodistas a la hora de dar sus opiniones sobre el cinematógrafo. A la vez, en un doble proceso, también quería analizar cómo se iba desarrollando una crítica cinematográfica exclusiva del cine desde sus inicios.

La tesis que ahora defiendo sigue una metodología histórica, con el análisis minucioso de las fuentes y una lectura crítica de su contenido. No he abarcado todas las fuentes que hablaban sobre el cine en aquella época porque quería mostrar la tendencia general en los discursos sobre el cine para teorizar sobre la construcción cultural del concepto de cine. Así, he excluido los periódicos y me he centrado en las revistas gráficas, culturales y cinematográficas de la época.

Tras la lectura de dichas fuentes, he llegado a la conclusión de que el campo cinematográfico fue un concepto cultural creado en el exterior, en un centro concreto que era el eje París-Nueva York, a partir de la cultura empresarial y su vinculación con los nuevos espectáculos urbanos. Este campo cinematográfico llegó a España, concretamente a Barcelona, hacia 1907, donde se implantó mediante la construcción de salas exclusivas de cinematógrafo, la implantación de sucursales

de las productoras francesas y la aceptación positiva del nuevo espectáculo entre el periodismo de Barcelona. En Madrid, y en el resto de España, existió una resistencia cultural a la implantación del campo cinematográfico. Concretamente, la cultura castiza de Madrid, que impregnaba la vida cotidiana, mostró resistencias culturales como la defensa del ambiente festivo de la exhibición, de la espectacularidad de la imagen, del entretenimiento y de la igualdad cultural del público. Hacia 1913, con la producción de largometrajes, el campo cinematográfico se consolida, primero en Milán y después en Nueva York. Europa estaba sufriendo la I Guerra Mundial y Nueva York aprovechó la ocasión para distribuir largometrajes por todas las ciudades europeas. Además, ahora ya existe una crítica cinematográfica que defiende los largometrajes y respalda públicamente al campo cinematográfico. Así se implantó definitivamente el campo cinematográfico en Barcelona y el resto de ciudades españolas. Sin embargo, Madrid mantenía cierta resistencia cultural frente a este campo cinematográfico, y en sus discursos sobre el cine persistía la idea del cine anterior, a la que se vendría a sumar la nueva opinión sobre los largometrajes.

Madrid es un caso de estudio interesante porque cuestiona el concepto que existe sobre el cine y que parece algo inamovible. La historiografía redacta una historia del cine lineal, que parte del campo cinematográfico como un concepto que siempre existió. Sin embargo, Madrid es el ejemplo cultural perfecto que demuestra la falsedad de dicho paradigma historiográfico. No existió un campo cinematográfico inicial, sino unas culturas tradicionales que se enfrentaron a la nueva cultura urbana y empresarial de principios del siglo XX, de la que el cine era uno más de sus productos culturales. Por esta razón el campo cinematográfico se fue construyendo a la vez que se construía esa cultura urbana. En París o Nueva York aparecieron pronto las estructuras que permitieron construir dicha cultura urbana, de ahí que el campo cinematográfico se definiera en estos centros culturales. No ocurrió lo mismo en España y en Madrid, excepto en Barcelona. Por eso es necesario preguntarse cómo se construyen los significados culturales de conceptos tan complejos como el del cine, porque con su análisis podemos esclarecer cómo fue exactamente su evolución histórica y su recepción cultural.

Introducción

En este trabajo de investigación nos proponemos abordar el estudio de la formación e implantación cultural del cinematógrafo en Madrid entre 1906/07-1917/18. Este arco cronológico se corresponde con la etapa, reconocida por la historiografía, de institucionalización del cine, a partir de la aparición de una industria de la producción de películas estable en Europa y EE.UU. y el comienzo de la exhibición estable en salas dedicadas en exclusiva al cine. Para el caso de España, esta etapa también supone un cambio histórico fundamental que garantiza la mejor implantación del cine en nuestro país. En estos momentos se asiste al nacimiento de la modernidad cultural en todo el territorio español, en especial en las grandes ciudades, como Madrid, Barcelona, Bilbao o Valencia, y en las capitales de provincia. Es la época del reinado de Alfonso XIII, del regeneracionismo político y de la urbanización definitiva del territorio peninsular, con las consecuencias culturales que ello conlleva, sobre todo en cuanto al nacimiento de una nueva cultura que cuestiona uno a uno los valores tradicionales de la sociedad española. Este proceso de modernización tiene un punto de inflexión histórico con el estallido de la Primera Guerra Mundial, acontecimiento que supone un cambio de rumbo en el devenir histórico del continente europeo y que tuvo implicaciones importantes en el caso español.

Madrid, capital, Villa y Corte de España, es una ciudad en transformación cultural. En esta época asiste a su modernización económica, cultural y social. En sus calles van apareciendo nuevos trazados urbanos que la convierten en una gran ciudad y permiten su crecimiento demográfico. Sus actividades económicas se van expandiendo y, en el

espacio de dos décadas, conseguirá convertirse en un gran centro de servicios, el principal de la Península, a la vez que en su periferia van surgiendo fábricas que permiten la construcción de un tejido industrial más sólido. Este nuevo clima económico va a suponer la llegada de nuevas formas culturales de ocio, de las que el cinematógrafo es sólo un ejemplo. Así, la llegada del cinematógrafo a Madrid en torno a 1896 forma parte de un proceso más amplio de implantación de la nueva cultura de la Segunda Revolución Industrial en la capital de la Península Ibérica, en sintonía con la aparición de los primeros automóviles, la construcción de carreteras, el trazado de calles amplias para el ocio, la proliferación de espectáculos de variedades o el desarrollo de la fotografía.

En la actualidad, los estudios sobre los primeros años de implantación y consolidación del cine en Madrid han carecido de una perspectiva histórica adecuada. Madrid era un caso aislado para la historiografía del cine de los orígenes, de los primeros tiempos o primitivo. En general, esta escasa atención sobre el cine en Madrid se debía a la insistencia en construir un relato historiográfico basado en la producción de películas. Al carecer Madrid de una producción de películas estable en el tiempo, no suponía un caso de estudio atractivo para la historiografía. Algunas publicaciones decidieron acometer dicho estudio del cine en Madrid desde el punto de vista de la exhibición pero, aunque sus resultados han permitido organizar un corpus de información sobre el número de salas y su ubicación muy necesario para futuras investigaciones, no han sido capaces de desarrollar una explicación histórica convincente de cómo se implantó el cine en Madrid y cuáles fueron las razones históricas de dicha implantación.

En este trabajo nos hemos propuesto abordar un estudio histórico más profundo de los primeros años del cine en Madrid, animados por esa carencia de estudios importantes sobre la capital de España. Por una parte, su condición de capital hacía necesario mostrar una mayor preocupación por el desarrollo histórico del cine en su territorio y, por otro lado, nos proponíamos superar esa barrera historiográfica que suponía abordar las investigaciones desde la perspectiva de la producción y la exhibición para proponer una alternativa de investigación que

tuviera en cuenta las implicaciones de la distribución y la recepción de películas, a través de los discursos, escritos y opiniones sobre el cine en las fuentes hemerográficas. Se trata de buscar el significado cultural del cine y sus conexiones con la cultura del Madrid del momento.

Para encarar esta investigación necesitábamos una perspectiva teórica que interpretara el cine desde sus estructuras sociales y culturales. A este respecto, la teoría social del cine y su visión del cine como institución fueron el primer punto de partida, pero sus estudios siempre utilizaban como ejemplo el cine clásico producido en Hollywood entre 1920 y 1960, al que consideraban el cine institucionalizado. Pronto, este cine chocaba con el creado en los primeros tiempos, de ahí que necesitáramos buscar una perspectiva teórica más generalista que nos permitiera entender cómo se construyen los conceptos culturales. De ahí nuestro interés por la teoría de los campos de poder de Pierre Bourdieu, que con su concepto de campo, nos permitía acercarnos al cine como un objeto cultural que debe ser construido y no como un objeto cultural ya construido en torno al cine clásico. Nuestra finalidad con este trabajo es, por lo tanto, la de escribir la construcción histórica de la cultura del cine en Madrid y su definición cultural: ¿qué significa el cine para el público y cómo lo definen para comprenderlo? En definitiva, nos proponemos cuestionar la opinión unánime de la historiografía del cine que coloca como centro de su explicación la producción de largometrajes narrativos de ficción y sus implicaciones estéticas, introduciendo la recepción como un componente fundamental para entender cómo el cine llegó a Madrid, se implantó en la capital y se legitimó culturalmente entre sus habitantes.

Por esta razón, en la primera parte de nuestro trabajo, que abarcaría los años 1906/07 a 1912/13, por ser las fechas del inicio del éxito de exhibición del cine (1906/07) y la llegada de los largometrajes extranjeros (1912/13), comenzaremos con una contextualización del cine a partir de sus relaciones culturales con el nuevo ocio urbano, que es de necesaria lectura para comprender la construcción cultural del cine, ya que en ella nos proponemos identificar la cultura de Madrid con el especial trato que se le da al cine. Continuaremos con el éxito popular que tuvo en Madrid la exhibición del cine, teniendo en cuenta

el público que acude al cine, las preferencias del público por las salas y cuáles son sus motivos. En esta primera parte también prestaremos atención a las vinculaciones entre el teatro y el cine, admitiendo la tesis de que el cine surge como un género más dentro de los espectáculos teatrales populares y es tratado como tal en las fuentes periodísticas del mundo de la cultura del espectáculo. Por último, concluiremos la primera parte atendiendo a cómo es interpretado el cine en dichas fuentes, es decir, qué elementos son valorados en las películas y por qué, qué influencia pueden tener en el desarrollo histórico del cine en Madrid y si existen diferentes concepciones sobre el cine.

En la segunda parte, desde 1913 hasta 1917/18, abordaremos la construcción cultural del cine como un conflicto entre la tradición anterior de ocio urbano y las nuevas concepciones culturales que suscitan la exhibición de largometrajes de ficción y narrativos. Primero nos fijaremos en la llegada de los largometrajes a las salas madrileñas y las impresiones de rechazo y admiración en las fuentes, para después comprobar cómo, frente a una defensa de lo popular contra la idea culta de cine, se construye toda una cultura del cine que se asienta en parámetros cercanos a los de las bellas artes, con un público más proclive a valorar la intencionalidad artística de los largometrajes y el acceso de la intelectualidad al cine con una valoración positiva de dichos largometrajes.

Capítulo 1. El cine y su origen como construcción cultural

En las historias del cine, ya sean nacionales o extranjeras, se acepta una idea del cine que tiene su origen en un momento indeterminado entre 1895 y 1920. Esta primera indefinición cronológica ya es un aviso sobre la complejidad histórica que encierra el término cine. De hecho, aun no existe un término apropiado para referirse a esta primera etapa de la historia del cine, manteniendo discusiones semánticas en torno a nombres como "cine de los orígenes", "cine de los primeros tiempos" o "cine primitivo". Esto demuestra que aun estamos lejos de conocer como se formó históricamente el cine desde sus primeras proyecciones hasta su consolidación industrial en los estudios europeos, primero, y más tarde en Hollywood. Una de las razones de este desconocimiento sería la escasez de fuentes, o en nuestro caso películas, desde las que poder estudiar estos momentos originarios del cine. Otra razón, a menudo defendida por los propios historiadores, es la dificultad de estudiar el cine en sus primeros momentos debido a su poca presencia en la documentación de la época, ya sea en periódicos, en revistas, en libros, en textos legales o en otros testimonios escritos. Por último, también se hace hincapié en la falta de "interés" social por el cine en aquella época, un aparato que se utilizaba como mero entretenimiento y del que no se esperaba gran futuro, más allá de ser una de las últimas maravillas del progreso tecnológico. Aunque parezcan prejuicios ya caducos, todos ellos, de alguna manera, vienen a corroborar un sentir sobre el cine que impregna los estudios históricos: sin películas, directores y productoras, el cine apenas existe y se somete al juicio histórico de un juguete, más o menos exitoso, que necesita encontrar una industria

propia para afianzarse como lo que será posteriormente, un medio de entretenimiento de masas.

La aceptación de esta idea del cine como algo ya construido proviene de nuestra insistencia en ver el cine como un concepto inmóvil, algo que siempre fue entendido, visto y construido de igual manera. De ahí que no entendamos que, en 1906, la asistencia a una sala era casi más importante que la propia película que se exhibía, y que el entretenimiento del cine no era por sus imágenes si no por ser una oferta más del ocio que se disfrutaba en las ciudades de principios del siglo XX. Tampoco las salas eran como las actuales, ni el cine se disfrutaba en silencio, y no sólo me refiero a que los espectadores escucharan los comentarios del explicador o la música del pianista que acompañaba a las imágenes, sino a que no se escuchaba nada porque la gente hablaba como en cualquier feria, bar o tienda del barrio. Tampoco importaba mucho si la imagen era buena o mala, si en ella aparecían actores o gente vulgar, o si era de una productora u operador determinado. Todas estas preocupaciones han sido construidas con posterioridad por la historia del cine.

No me interesa, por lo tanto, la valoración de las películas de los primeros tiempos, sino como se construye esa valoración a lo largo de 1906/07-1917/20 dentro de la cultura de Madrid y, por lo tanto, de dónde surge la idea que tenemos en la actualidad sobre el cine. Estas mismas preguntas ya fueron planteadas por la teoría institucional del cine, que es el marco teórico que encuadra mi trabajo. Las investigaciones sobre los aspectos sociales del cine surgen hacia mediados de 1950. En un principio, la sociología se utilizó como herramienta auxiliar de los análisis teóricos. Para la propia sociología el cine era un elemento incluido en el panorama más extenso de los medios de comunicación, la cultura y las organizaciones industriales. Esta visión universal del cine contribuyó a la elaboración de una metodología más abierta, capaz de ampliar su campo de estudio y elaborar conceptos de mayor alcance. La primera aplicación de la sociología a los estudios cinematográficos se debe a la filmología¹. Dos artículos de G. Friedman y E.

1. El teórico francés Gilbert Cohen-Séat aplicó una metodología multidisciplinar capaz de abarcar todos los aspectos vinculados con el cine. Sus resultados

Morin aparecidos en la *Revue Filmologie* reivindicaron la importancia de la sociología y delimitaron los contenidos de la intervención sociológica en un estudio más objetivo del cine. A partir de esta fecha, las aportaciones sociológicas al estudio del cine se dividieron en cuatro líneas de investigación: la vertiente socioeconómica, que acomete el análisis del film como mercancía; la que lo concibe como una institución, cuyo objetivo principal es comparar las estructuras del cine entre sí y con las de otras organizaciones sociales; la tendencia que estudia el cine como industria cultural, que intenta incluirlo dentro de un panorama global de la cultura; y, por último, aquella que ve el film como una representación de la sociedad (Montiel, 1999; Casetti, 2000; Stam, 2001). Las ideas sobre la institución del cine se toparon, a mediados de los 60, con un debate en torno a la definición del arte. El cine fue uno de los fenómenos sociales que se convirtió en centro de esta controversia. De manera concisa, el debate enfrentó a dos interpretaciones contrapuestas del arte. Por un lado, la visión estética y humanista que concebía el arte desde la perspectiva interna de las bellas artes. Por otro lado, una visión sociológica del arte que adoptaba una perspectiva externa al definir el arte como una representación de procesos y condiciones sociales (Zolberg, 2002).

1.1. El cine como industria cultural

Los trabajos teóricos de Friedman y Morin en 1952 establecieron una doble visión del cine como institución. Por un lado, identificaron la estructura industrial del cine, basada en la producción, el consumo, las costumbres, la creatividad, los bienes económicos, las relaciones sociales, los comportamientos concretos y las actividades mentales. Por otro lado, concibieron el cine como una organización social que integraba, daba sentido y dictaba las normas de conducta de los ele-

dieron lugar a una corriente teórica conocida como filmología, que acometía el estudio de la experiencia cinematográfica desde múltiples vertientes: la psicológica, la empírica, la estética y la sociológica. La filmología fue la primera corriente de interpretación que logró unir la psicología y la estética para comprender la participación del espectador en la construcción del film. Cohen-Séat, Gilbert (1958). *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma: notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*. París: Presses Universitaires de France. Citado en Casetti, Francesco (2000). *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra, pp. 109-111.

mentos que la formaban. A partir de estos trabajos, a principios de los años 70, Ian Jarvie se interesó por el cine desde un punto de vista más amplio. Entendía que lo importante no era analizar el cine como representación de la sociedad, ya que esto reducía el análisis sociológico a una mera interpretación de los filmes. Jarvie concibió el cine como una maquinaria global. Lo que le interesaba especialmente era la relación que existía entre las discriminaciones estéticas y la base social. La institución cinematográfica permitía a Jarvie comprender el sentido de los juicios cotidianos sobre el cine. Para ello ideó un "método sociológico crítico" que tenía como objetivo analizar la interrelación entre cine y sociedad a partir de diversos fenómenos: "¿Quién hace cine y por qué?, ¿quién va al cine, cómo y por qué?, ¿qué se ve, cómo y por qué?, ¿cómo se evalúa un filme, quién lo evalúa y por qué?".

La concepción del cine como una institución fue utilizada por Christian Metz en su obra *El significante imaginario*, aunque no desde los mismos postulados de Ian Jarvie. Metz había contribuido a definir el cine como un lenguaje a través de la aplicación de la semiología. Su siguiente trabajo pretendía poner las bases para identificar los procesos psicoanalíticos que permitían la recepción del film por parte del espectador. Las conclusiones de Metz le llevaron a afirmar que la maquinaria mental del espectador establece una buena relación con la película a través de la institución cinematográfica. Así, Metz reconoció la existencia de tres dimensiones dentro de la institución cinematográfica: la industrial, que crea los filmes; la mental, que goza con los filmes; y la social, que elabora los discursos que perpetúan los filmes. El principal elemento que convierte a la película de ficción en un buen objeto es la transparencia de sus códigos lingüísticos. Para que esto se produzca debe existir una total identificación entre film, texto y narración. Al final se logra la configuración de un lenguaje estándar y hegemónico en torno a la película narrativa ficción:

"La película de ficción es aquella en la que el significante cinematográfico no trabaja por cuenta propia, sino que se dedica enteramente a borrar las huellas de sus pasos, a abrirse de inmediato sobre la transparencia de un significado, de una historia, que en realidad está fabricada por él, pero que simula "ilustrarla" únicamente, transmitirnosla como de golpe, como si ya hubiera existido antes..." (Metz, 2001, 55).

Para cumplir con la transparencia, la película narrativa de ficción elaborada por la dimensión industrial debe dirigirse a un espectador psicológicamente preparado, capaz de establecer una buena relación con la película gracias a que la institución cinematográfica busca satisfacer su placer con una narración que estimule sus instintos psicoanalíticos: el imaginario doble, el sueño, el voyeurismo y el exhibicionismo. Con ello se llega a la tercera dimensión de la institución cinematográfica, aquella que elabora los discursos que defienden el cine elaborado por la institución como el modelo hegemónico: "El discurso sobre el cine forma parte de la institución con demasiada frecuencia, cuando en realidad debería estudiarlo pese a que no crea o pretenda hacerlo. Es [...] la tercera máquina: después de la que fabrica las películas y después de aquella que las consume, surge la que las *alaba*, la que cotiza el producto" (Metz, 2001, 30).

Tras los estudios de Christian Metz, los trabajos teóricos que concebían el cine como una institución social fueron abandonados y desplazados por las cuestiones historiográficas, en parte porque sus conclusiones eran más semiológicas que cinematográficas, y no ayudaban a definir el cine como industria cultural. A mediados de 1980 se asiste a un panorama general que pretendía redefinir los métodos y objetivos de la historiografía cinematográfica. Partiendo de la crítica de la historia tradicional, los diversos estudios se esforzaron por aportar nuevas soluciones para la elaboración de una historiografía más académica, alejada del amor cinéfilo hacia el "buen objeto" metziano. Estas reflexiones sobre la historiografía cinematográfica coincidieron en dictaminar que la redefinición de la historia del cine pasa por adoptar un método multidisciplinar para abordar el cine desde su totalidad (economía, arte y sociedad). Para ello se hace imprescindible la relación estrecha entre teoría y cine.

La denominada historia tradicional está estrechamente relacionada con la cinefilia. El amor a los grandes filmes narrativos, la memoria y el testimonio como herramientas metodológicas, la primacía del dato sobre el objeto y el discurso lineal basado en el nacimiento, desarrollo y muerte del cine crean una historia sagrada, carente de fundamentos institucionales y que no opera dentro del campo de la

investigación académica. (Cassetti, 2000; Alonso, 1995; Lagny, 1997; Allen y Gomery, 1995). Las sucesivas historias universales del cine han construido un discurso que posee dos características. La primera se refiere al dominio de lo general sobre lo particular, debido a la brevedad cronológica y la mundialización de la industria cinematográfica. La segunda característica es el dominio de lo central sobre lo marginal. El cine institucional deja fuera de la historia del cine a los "otros cines" y a los "terceros cines". La consecuencia es una construcción monolítica de la idea del cine:

"La idea que tenemos del cine [...] se ha generado de atrás hacia adelante (de la divulgación a la investigación), muy al contrario de lo que ocurre en el conocimiento de las ciencias naturales o de la historia del arte (en el corte histórico dado en la ciencia respecto a la alquimia o la yatroquímica, de la historiografía artística respecto a la anticuaria [...])" (Alonso, 1999, 18).

Son varias las razones de la preeminencia en la historiografía de esta historia tradicional o sagrada. En primer lugar, los espacios y las funciones determinan la historiografía del cine. Podemos distinguir tres espacios, con sus respectivas funciones. El primero sería el del conocimiento historiográfico propiamente dicho, elaborado académicamente mediante un equilibrio entre reflexión y divulgación. El segundo se corresponde con el saber histórico, elaborado en el marco de lo cotidiano, y que da lugar a una visión cinéfila de la historiografía. En tercer lugar, la juventud de la historiografía cinematográfica y la endémica ausencia de metodología permiten la supremacía de la divulgación sobre la reflexión historiográfica del cine. Todo ello da lugar a una historia tautológica.

La mayor parte de todas estas contribuciones se ocupan de describir el cine como una institución. Esto da lugar a una historiografía multidisciplinar, atenta a los aspectos económicos, estéticos y sociales del cine. La reformulación de la historiografía influyó especialmente en la rama de los estudios estéticos, precisamente por servir de modelo tradicional para elaborar la historia del cine. Los trabajos que aparecieron a mediados de 1980 tenían como objetivo concretar los procedimientos estilísticos de una determinada época y establecer modelos de representación y estructuras narrativas. En este punto, la

historia estética se convirtió en una "historia de las formas" que adoptaba una metodología sociológica en sus investigaciones. El trabajo más representativo de esta nueva historiografía estética del cine fue el elaborado por David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Staiger en torno al concepto de "cine clásico". Sus conclusiones le llevaron a identificar el clasicismo cinematográfico con un "sistema estilístico": la causalidad del relato, el realismo y la composición estética neoclásica que permitía la unidad de tiempo, espacio y acción (Bordwell; Thompson; Staiger, 1997).

Pero, sin duda, será la obra de Noël Burch la que mejor ejemplifica la influencia de la sociología en los estudios historiográficos. Los trabajos de Burch en torno a los márgenes del clasicismo tienen como objetivo definir modelos de representación genéricos dentro del cine institucional. En su primera obra dedicada a este tema, *Praxis del cine*, Burch analiza los elementos formales de lo que él que denomina "Modo de Representación Institucional". Burch habla de contigüidad espacio-temporal y de linealidad narrativa, dentro de una representación espacial supeditada a la profundidad de campo. Todo ello permite alcanzar lo que él llama "el grado cero de escritura cinematográfica", o lo que comúnmente se conoce como montaje transparente típico de la "película clásica". Burch entiende que la intención de esta forma de representación fílmica es la de facilitar la lectura de la imagen por parte del espectador. El orden lineal de los significantes del film según una cadena causa-efecto permite su sucesión en el tiempo como narración. Al final, la imagen logrará el centrado "natural" del espectador: "Todas estas estrategias convergen hacia un único efecto: embarcar al espectador en un "viaje inmóvil" que es la esencia de la experiencia institucional [...]" (Burch, 2004, 250).

En su siguiente trabajo, *El tragaluz del infinito*, Burch analiza el paso del cine primitivo al cine institucional. Se trata de encontrar la genealogía del MRI mediante su comparación con el Modo de Representación Primitivo. Lo sugestivo del texto de Burch no es la exhaustiva enumeración de los elementos formales del MRP, sino el uso de una metodología histórica que rastrea el origen del MRI en los cambios socio-culturales de inicios del siglo XX en Francia, Inglaterra y Estados

Unidos. Burch consigue aplicar una metodología multidisciplinar que aúna la investigación estética con la información sociológica.

Aunque este modelo de historiografía adopta los parámetros de la denominada historia-problema, aceptando la necesaria relación entre teoría e historia, no ha podido evitar la explicación lineal de la evolución del cinematógrafo. En efecto, el cine institucional descrito como arte, industria y fenómeno social tiene su correlación en una historiografía que divide el cine entre fenómeno científico y fenómeno artístico-cultural. El relato comienza con el aparato (el cinematógrafo, el kinoscopio), una maravilla de la técnica que surge del positivismo científico de la Segunda Revolución Industrial. Continúa con la transformación del aparato en un espectáculo de masas a partir de su explotación comercial en todas las capas de la sociedad. Por último, el aparato, exhibido como espectáculo de masas, adquiere el estatus artístico al adoptar la narración de relatos de ficción como elemento fundamental de su estética. Las alusiones a la economía, el arte o la sociología en la explicación historiográfica del cine se han supeditado a una función meramente auxiliar. Esta es la razón de que se hable de una historiografía económica, una historiografía estética y una historiografía social (Cassetti, 2000; Gubern, 1995; Alonso, 1995; Castro de Paz, 1999).

La visión humanista continúa siendo el paradigma desde el que se define el cine. Por un lado, la autoría de la película es la garantía de su consideración artística. Esa importancia como obra clásica y única es el criterio para incluirla en la historia del cine. Por otra parte, podemos definir la sociología del cine como un simple reconocimiento de la complejidad de lo cinematográfico como fenómeno cultural, sin preguntarse por sus implicaciones sociales. La fructífera senda intuida por Ian Jarvie fue abandonada. Tampoco la historiografía estética consiguió superar la visión humanista. El "sistema estilístico" de Bordwell y el MRI de Burch sólo describen un cine ya institucionalizado. Sus análisis siempre toman como referente el "cine clásico" y no tienen en cuenta la relación entre cine, director, "película clásica", instituciones, ideología y demás elementos extraestéticos.

1.2. La industria cultural del cine desde la teoría del arte y la sociología

Paradójicamente, la sociología del cine y su propia historia han mantenido una perspectiva teórica del cine que ha obviado las nuevas interpretaciones sociológicas que se han desarrollado en la propia historiografía del arte. Como madre de la historia del cine, la historia del arte debería haber sido una referencia teórica para las interpretaciones sobre el cine. De manera concisa, la historiografía del arte ha adoptado una perspectiva sociológica para clarificar la conexión entre arte y sociedad, analizar los procesos de creación y difusión, mostrar las mudables opiniones de los "expertos" en arte sobre el canon de obras maestras y determinar el grado de interés que suscita el arte en el público. A grandes rasgos, las dos corrientes que sintetizan los logros teóricos de la perspectiva sociológica del arte han sido la teoría institucional del arte y las investigaciones de Pierre Bourdieu en torno a la construcción social de las ideas y los valores estéticos, sintetizadas en su concepto sociológico de "campo". Se trata de una estructura social que explica cómo se configuran ciertas actividades culturales, como la literatura o los intelectuales, separándose de otras actividades y formando campos autónomos, que ya se pueden denominar "campo literario" o "campo intelectual".

Así que el cine es una construcción social, primero desde la propia institución cinematográfica, pero también porque puede constituir un campo autónomo de cultura, al margen de las bellas artes y de otros campos afines a él. Sin embargo, el campo de Bourdieu es un concepto social pero no histórico. No tiene en cuenta la evolución de los campos y los estudia cuando ya se han formado en la historia. Según la teoría de los campos de Bourdieu, el cine está todavía en vías de construirse. Esta interpretación social de Bourdieu no tiene en cuenta cómo se construyen los campos, algo que es precisamente lo que a nosotros nos interesa.

1.2.1. El cine desde el arte: el "círculo" y el "sistema" del arte

Para superar la barrera de la estética, la historia del arte adoptó los postulados de la filosofía analítica, con su estudio riguroso del len-

guaje, que consolidó la llamada estética analítica, vinculada al análisis de la belleza y el gusto. El origen de la estética analítica parte de una oposición a la estética idealista y su preocupación por analizar cómo se habla sobre arte. Rechaza la existencia de una esencia del arte y defiende la obra de arte como una representación de la realidad (experiencia estética) y una comunicación de la realidad (conocimiento de la realidad). La estética analítica se centra en determinar dónde se establece la distinción entre objeto artístico y obra de arte para desmontar las falacias relacionadas con la teoría del arte².

La teoría institucional del arte vincula los hallazgos teóricos de la estética analítica a las estructuras conceptuales de la sociología. La razón de esta preocupación sociológica se debe a la dimensión social que alcanza el arte a lo largo del siglo XX, donde el pluralismo ha permitido la eliminación de las barreras entre lo que es arte y lo que es no-arte, permitiendo la aparición de una multiplicidad de verdades. El arte no estaría limitado a una serie de dogmas, y para interpretarlo es necesario teorizar sobre él y encontrar un nuevo significado para el concepto mismo de arte (Guasch, 2003).

En su obra *La transfiguración del lugar común* (1981) Danto reflexionaba sobre una doble transfiguración, la del traslado del arte a la vida cotidiana y, dentro de lo cotidiano, la dificultad para distinguir el arte del resto de objetos. La respuesta a este interrogante surgía de rastrear los mecanismos que permiten distinguir entre el arte y el no-arte. El principal mecanismo de distinción lo otorga la propia sociedad artística, a la que Danto denomina con el nombre de marco institucional. El mercado del arte, la crítica, los museos, los teatros, las óperas, las editoriales y demás instituciones relacionadas con el arte conforman este marco institucional. Dentro del marco institucional, los objetos comunes se convierten en artísticos al adquirir lo que Danto llama, de forma un tanto ambigua, el "aire de familia", que vendría a correspon-

2. Para Beardsley existen tres falacias dentro de la teoría del arte: la falacia intencional, que dice que el significado de la obra coincide con la intención del creador (a lo que Beardsley se opondrá aclarando que el significado de la obra coincide con el significado del público; la falacia afectiva, que dice que el arte expresa el sentimiento del autor, aunque en realidad provoca sentimientos diferentes en el público; y la defensa del texto (el lenguaje) frente al creador (Pérez Carreño, 1999).

der con ciertas cualidades que el marco institucional reconoce como arte. Otro elemento que permite distinguir lo artístico de lo no-artístico es la construcción histórica del arte. El objeto artístico es una construcción teórica e histórica, reconocida como tal por un marco institucional (teoría) que opera en un contexto social determinado (historia). Pero el objeto no se convierte en artístico por el mero hecho de ser reconocido por los intelectuales, sino que también se exige la presencia de un espectador que acepte a dicho objeto como arte. El marco institucional, la teoría, la historia y el público son los mecanismos que permiten diferenciar entre un objeto ordinario y un objeto artístico. (Liessmann, 2006; Pérez Carreño, 1999).

La tendencia general de los estudios institucionales sobre el arte es la de utilizar el concepto de marco institucional de Danto. Estos análisis sociológicos centran sus investigaciones en los filtros por los que cualquier objeto debe pasar hasta ser aceptado como arte (galerías, revistas, ferias, exposiciones, medios de comunicación y museos). No importa el objeto (la obra) sino su construcción social a partir de la interacción del objeto con el "marco institucional". Al abandonar toda preocupación por la belleza o la calidad del arte, los institucionalistas se han esforzado por demostrar que lo verdaderamente relevante es comprender el arte desde el público y las instituciones: "Lo decisivo, lo que marca la tendencia del acceso del público a las obras de arte, es ahora el filtro público, institucional, que marca todo un baremo de apreciaciones y distinciones, de aceptaciones y rechazos, de lo que se considera "válido" y por ello "valorizable" [...]" (Jiménez, 2004, 149).

En su libro *El círculo del arte* George Dickie propone utilizar el concepto de "círculo del arte" como modelo para entender cómo operan las instituciones a la hora de influir en nuestra idea del arte. Observamos como la teoría institucional del arte, en manos de Dickie, se convierte en un método de análisis del "marco institucional" de Danto. El método de Dickie amplía la proyección teórica de Danto hacia el concepto de "círculo", que engloba el "marco institucional" (o "mundo del arte", como lo define Dickie) al unirlo al concepto de "artefacto". El arte, desde esta perspectiva, carece de rasgos que lo definan por sí mismo. Su definición no tiene nada que ver con lo singular,

sino con el uso que se haga de un objeto cualquiera. Dickie parte del concepto de artefacto para referirse a ese objeto que es usado como arte. El siguiente paso es establecer quién usa el artefacto como arte. La respuesta proviene de un nuevo concepto, el de "mundo del arte", que no es otra cosa que el "marco institucional" de Danto, es decir, el contexto que se precisa para crear el arte, y que está formado por las personas o grupo de personas que crean arte (artistas) y las instituciones que aprecian aspectos en el artefacto creado por el artista que se consideran artísticos. Tenemos así un artefacto, simple, carente de significación, que se transforma en artístico porque el "mundo del arte" lo utiliza como arte. El "círculo del arte" sería esa perpetua conexión entre "artefacto" y "mundo del arte" que permite identificar lo artístico de lo ordinario (Dickie, 2005; Pérez Carreño, 1999).

Pero, como vimos con anterioridad en Danto, el estudio institucional del arte debe comprender la evolución histórica del concepto de arte. Este será el propósito del libro de Larry Shiner titulado *La invención del arte*. Una vez aceptada la premisa de que el arte nace de una construcción puramente institucional debemos rastrear el origen de dicha construcción. Shiner lo ubica en el siglo XVIII, a partir de la distinción que se dio entre arte y artesanía. La moderna categoría del arte que aparece durante la Ilustración es autónoma con respecto a su identificación con lo artesanal, y surge cuando el antiguo esquema artes liberales/artes mecánicas se reorganiza como consecuencia de la aparición de unas instituciones culturales, un mercado y un público que son "exclusivamente" artísticos. Las razones para que se produzca este cambio en la definición de lo artístico parten, en primer lugar, de unas inquietudes intelectuales, las cuales pretenden dar soluciones a problemas conceptuales relacionados con las bellas artes, el artista y lo estético. En segundo lugar, el siglo XVIII alumbró una nueva estructuración de la sociedad, lo que permite la modernización y secularización paulatina del público interesado en el arte. Por último, las nuevas instituciones (museos, conciertos, academias, salones, crítica) canalizan la demanda artística del nuevo público del arte al facilitar la recepción de las teorías defendidas por los intelectuales. Al final aparece lo que Shiner denomina con el nombre de "sistema del arte" (Shiner, 2004).

1.2.2. El cine desde la sociología: el "campo" de Pierre Bourdieu

La teoría institucional del arte utilizó en sus investigaciones un utillaje conceptual propio de la sociología. Sus términos de "mundo" o "sistema" no son sino estructuras jerarquizadas que pretenden ordenar, de una manera puramente teórica, las complejas relaciones sociales y culturales que dan sentido a lo artístico. Pues el arte, como el caso del cine, la literatura, la religión o la educación, son conceptos culturales, contruidos por el hombre, por lo tanto, susceptibles de ser analizados como estructuras que explican la sociedad. Estas estructuras ya habían sido estudiadas por la sociología clásica en ciertas investigaciones interesadas en la diferenciación histórica que se había producido entre las distintas actividades sociales. Fue Emile Durkheim el que aplicó estas ideas a sus estudios sobre la división social del trabajo. Se fijó en que el proceso doble de autonomización-diferenciación de las prácticas sociales (la economía, la política, la religión, la ética, la cultura...) y el aumento del volumen de la población determinan la aparición de divisiones sociales dentro del trabajo. Durkheim argumentó que si todo el mundo anhela objetivos comunes dentro de las distintas prácticas sociales es imposible alcanzarlos, mientras que si se establecen competencias específicas mediante la autonomización-diferenciación existen más posibilidades de éxito, alcanzando el anhelado reconocimiento social. Durkheim construye de esta manera una estructura basada en las "regiones" o "universos" que surgen tras la autonomización de las prácticas sociales. Los trabajos de Durkheim sobre la autonomización fueron completados por Max Weber con su estudio del universo religioso (Lahire, 2005).

Conocer cómo se construyen estos conceptos culturales de "región" o "universo" a lo largo de la historia y que elementos son los que definen su funcionamiento es la tarea que emprendió el estructuralismo constructivista de mediados de los años 60 en Francia. Concretamente, fue Pierre Bourdieu el que utilizó los conceptos de "universo" o "región" de Durkheim y Weber para teorizar sobre su concepto de "campo". En el análisis sociológico de Pierre Bourdieu el concepto de "campo" (similar a los otros términos aquí sintetizados de "mundo" o "sistema") termina configurando una teoría

completa de los "campos de poder" que tiene un objetivo totalizador: primero, porque quiere explicar el proceso de formación de los "campos" y, segundo, porque lo que más le interesa es mostrar cómo los "campos" se legitiman ante la sociedad, es decir, alcanzan una posición de dominio sobre el resto de "campos". (García Selgas, 2003). En cualquier caso, la "teoría de los campos de poder" de Bourdieu escapa a las pretensiones de esta investigación. Sólo nos interesan sus estudios dedicados a la formación de los campos intelectual y literario, pues en ellos se evidencia como los conceptos que utilizamos normalmente en los estudios históricos, como por ejemplo el de cine, provienen de una construcción cultural previa, lo que los ha convertido en una herramienta atractiva para los historiadores culturales (Burke, 2006a).

Comenzaremos por la definición del concepto de "campo", que en los escritos de Bourdieu carece de una definición única. Esto se debe a que los "campos de poder" son esquemas interpretativos que se definen sólo al final, cuando se ha estudiado su proceso de formación. Por lo tanto, el significado de la palabra "campo" es inseparable de su análisis sociológico. Sin embargo, podríamos aventurar la siguiente definición de campo: una estructura basada en una relación entre agentes que ocupan unas posiciones y luchan para conservar y transformar un capital específico, el cual les procura unos beneficios no materiales en forma de intereses específicos.

La definición que aquí presentamos debe ser entendida a partir del análisis de la composición interna del "campo". El elemento que integra cualquier "campo" es el de agente. Bourdieu distingue los agentes que se dedican a las actividades profesionales o públicas que carecen de prestigio de aquellos que se dedican a actividades que si reportan prestigio. A su vez, el agente está determinado por un concepto ambiguo dentro de la sociología de la creación intelectual que es el de *habitus*, que es la suma de la trayectoria social y el aprendizaje intelectual, el sistema de esquemas adquiridos para percibir, apreciar y desarrollar una acción, que habilita y construye a un agente para insertarse dentro de un campo y ocupar una posición de acuerdo a su discurso (Bourdieu, 1983).

Los campos están estructurados en posiciones que poseen determinadas propiedades. La posición puede definirse como el lugar que se ocupa en cada campo en relación con el capital específico que está en juego. De tal forma que la jerarquía de las posiciones dentro del campo depende de la posesión o no del capital específico, de la menor o mayor cantidad del capital específico y de la legitimidad de la posesión del capital específico (Fabiani, 2005).

Los intereses específicos son construcciones históricas que sólo existen en relación con un campo específico y que se conocen por el análisis de sus condiciones de producción, las cuales determinan que es lo importante y que es indiferente. Así, el campo genera una forma específica de interés, el cual condiciona su propio funcionamiento.

El concepto de "campo" permite a Bourdieu la elaboración de una metodología que estudia la construcción intelectual de los conceptos que dan nombre a nuestras esferas de actividad social. En concreto, Bourdieu aplica su teoría de los campos de poder al análisis de la construcción intelectual del "campo intelectual" y del "campo literario" a partir de dos fases: la definición e identificación del "campo" como un campo de poder a partir del análisis de su estructura (agentes, posiciones, capital específico e intereses específicos); y, en segundo lugar, el proceso de configuración del campo definido anteriormente: a) la liberación de los agentes de la tutela de los otros campos de poder; b) la aparición de instancias específicas de selección y consagración y c) la formación de un público en expansión que se diversifica.

La metodología de los campos de poder arriba descrita permite a Bourdieu definir los elementos estructurales del "campo intelectual" y del "campo literario"³. Como hemos visto, el primer paso en la de-

3. En los textos dedicados al "campo intelectual" y al "campo literario", Bourdieu no parece establecer una distinción clara entre los conceptos "cultural", "intelectual" y "literario". Tanto el "campo intelectual" como el "campo cultural" parecen compartir el mismo significado. Su definición de "campo intelectual" es confusa: las relaciones entre los temas y los problemas, que puede entenderse como un tipo determinado de inconsciente cultural. Según nuestra apreciación, "campo cultural" sería un campo de poder que tiene como capital específico la legitimación cultural de los agentes-creadores y sus obras. Pero esta definición puede extrapolarse, como veremos, al "campo intelectual" y al "campo literario". La evidencia es la de una relación dinámica entre los distintos "campos", de tal manera que el "campo intelectual"

finición de un "campo" autónomo es el de describir sus elementos. Pero Bourdieu parece no acometer esta primera condición en su estudio del "campo intelectual", ya que realiza una definición demasiado abstracta: "Constituye un sistema de líneas de fuerza... los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que... se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo" (Bourdieu, 1971, 135).

La definición de "campo intelectual" no es exclusiva sino universal. Las "líneas de fuerza", los "agentes o sistemas de agentes" son extrapolables a cualquier "campo". Tampoco encontramos una definición satisfactoria del "campo literario". En ambos casos, Bourdieu ha prescindido de la primera parte de su metodología para centrarse en el proceso de configuración del "campo intelectual" y del "campo literario". Los "campos" sólo se definen mediante su proceso de formación y configuración. El sentido temporal del "campo" es un elemento fundamental para entender su funcionamiento. El campo es siempre dinámico y posee una dimensión histórica que define y redefine de forma constante los agentes, las instituciones, las posiciones y los límites de cada campo (Gutiérrez, 2002).

Sin embargo, Bourdieu no entiende la dimensión histórica como la búsqueda de los orígenes del campo, sino como la identificación de la fecha en la que el campo ya se ha constituido. El proceso de configuración de todo campo comienza con la liberación de los agentes de la tutela de los otros campos de poder. Con ello se consigue lo que Bourdieu define como la "autonomía relativa" del campo de poder. En el caso concreto del "campo intelectual", el concepto de autonomía relativa pone en relación la emergencia de dicho campo con el cambio histórico en el cual se inserta y él mismo permite. Para que el campo intelectual adquiriera su autonomía relativa debe tener sus propias leyes y legitimarse intelectualmente dentro del "campo cultural", sin intromisiones del "campo religioso", del "campo económico" y del "campo político". La génesis del campo intelectual es un proceso histórico que concluye con su in-

se construye a partir del enfrentamiento para alcanzar la legitimidad cultural entre sus agentes internos y los agentes externos del "campo cultural" (Bourdieu, 1971).

tegración dentro del "campo cultural", proceso que Bourdieu apenas explica (Bourdieu, 1971).

Junto a la autonomía relativa del "campo de poder" Bourdieu coloca la "autonomía de la intención creadora". Ambos conceptos aluden a la primera fase del proceso de configuración del campo, pero con una diferencia de matiz. La "autonomía relativa" hace referencia a todo el "campo", mientras que la "autonomía de la intención creadora" sólo hace alusión a los agentes-creadores. El agente-creador reclama su autonomía al mostrar su indiferencia hacia el público vulgar. Para ello establecerá una distancia al juzgar sus obras sólo desde la pureza artística o intelectual. La "autonomía de la intención creadora" supone la aceptación, por parte del agente-creador, de lo sectario y elitista. El agente-creador buscará las marcas de distinción (maneras, estilos, especialidades) que le permitan sobrevivir en la lucha por alcanzar el capital específico del "campo literario" y del "campo intelectual". Estas marcas de distinción es lo que Bourdieu identifica con los discursos que permiten al agente-creador liberarse de las imposiciones de los otros campos (Bourdieu, 1983)⁴.

La segunda fase en el proceso de creación del "campo intelectual" y del "campo literario" es la aparición de las instancias que seleccionan y consagran. En su estudio del "campo intelectual" Bourdieu no se ocupa de esta fase. Sólo cuando habla del "campo literario" Bourdieu se detendrá en la aparición de las instancias que seleccionan y consagran. Para identificarlas comienza con una alusión a la jerarquía de géneros que aparece dentro del "campo literario". Esta jerarquía la utiliza para mostrar la existencia de dos instancias de legitimación. Por una parte las propias del "campo económico", es decir, el público "masa" que establece una distinción de los géneros en función de tres aspectos: el precio del producto, el volumen y la calidad social de los

4. Los agentes-creadores del "campo literario" no buscan su autonomía a través de los discursos. Su liberación surge de la conquista de una nueva posición que responde al postulado de "el arte por el arte". Para llegar a ella los agentes creadores establecen una lucha contra las otras dos posiciones que estructuran el "campo literario", la de "el arte social" y la de "el arte burgués". Al rechazar sus *habitus* de burgueses reafirman su autonomía defendiendo el puro interés estético, como beneficio no material que les permite alcanzar el capital específico del "campo literario": la legitimidad artística de su obra (Bourdieu, 1983).

consumidores y la rapidez con la que se obtienen los beneficios. Por otra parte, la instancia propia del "campo literario", que establece la distinción de los géneros en función de su valor estético. Esta es la razón de la aparición de una división entre producción pura o artística y gran producción o vulgar, más propia del "campo económico". Así, como observamos, se cumple la dinámica entre los distintos campos, ya que la existencia de una "campo intelectual" permite la consagración del "campo literario" y su legitimación dentro del "campo cultural". El intelectual actúa dentro del "campo literario" definiendo la obra socialmente, permitiendo que la "autonomía de la intención creadora" adquiera un sentido público. La obra se da a conocer al público y queda consagrada como literaria cuando se juzga. El juicio de la obra es la suma de los juicios que las instancias que seleccionan y consagran emiten teniendo en cuenta la representación social de la obra (Saint-Jacques y Viala, 2005; Bourdieu, 1971 y 1983).

El problema del análisis sociológico de Bourdieu es su estudio de campos ya consagrados por la tradición histórica y su falta de interés por aquellos campos en proceso de construcción histórica. De hecho, la teoría de los campos de poder de Pierre Bourdieu ha sido criticada desde los postulados de la propia sociología. En primer lugar, el concepto de campo no es universal. Existen actividades que no pueden ser definidas como campos. Bourdieu estudia las actividades sociales que son frecuentadas de forma constante y a las que se dedica mucho tiempo. Pero hay actividades sociales a las que sólo se dedica un tiempo específico. Generalmente, estas actividades sociales están vinculadas a las clases populares, subordinadas a los "campos de poder" económico y cultural. Estas actividades sociales no interesan a Bourdieu, pues su esquema sociológico sólo tiene en cuenta la distinción entre consumidores y productores. El cine se encuentra dentro de estas actividades sociales populares. Bourdieu considera que el cine es una actividad en vías de legitimación dentro del campo cultural. Para que exista una consagración de obras debe existir una institución capaz de transmitir, difundir y legitimar las obras consagradas. En el caso del cine, la institución cine imita el comportamiento de las otras instituciones legitimadas, como el arte, las cuales tienen el monopolio de la legitimación social (Bourdieu, 1971; Lahire, 2005).

En segundo lugar, la teoría de los campos de poder no estudia la especificidad. Si nos detenemos en el "campo literario" observamos que analiza la producción simbólica del valor de las obras, la trayectoria social de los escritores, las estrategias literarias y la historia de las instituciones literarias, pero desatiende el estudio de los textos. Bourdieu construye una sociología de los productores que sólo tiene en cuenta las luchas entre agentes. Esta crítica está relacionada con el abandono del análisis de las obras como entidades específicas, muy propio de la sociología. La obra sólo es el resultado de un proceso social sin calidad estética (Lahire, 2005; Zolberg, 2002).

Por último, Lahire critica la escasa importancia que tiene el consumidor en la teoría de los campos de poder. Bourdieu ignora los trabajos sobre recepción al afirmar que el consumidor debe conocer el código cultural que posee la obra para poder descifrarla. Por el contrario, los trabajos sobre recepción dicen que el consumidor es productor activo de la obra, ya que el significado de ésta última surge de su encuentro con el receptor-consumidor. Bourdieu ignora este postulado y construye una sociología de expertos. Para él la relación entre consumidores y productores está determinada por la correspondencia entre tipos de público y tipos de obras. Esto provoca jerarquías entre artes legítimas y no legítimas, géneros y clases sociales (Lahire, 2005).

En realidad, las desventajas de esta sociología de la creación intelectual aparecen cuando Bourdieu utiliza su concepto general de campo para explicar la formación histórica de conceptos que surgen en actividades sociales que no están todavía legitimadas entre nosotros. Para exponerlo más claramente, Bourdieu estudia el campo intelectual y el campo literario a finales del siglo XIX, cuando ya están legitimados. Su análisis es interesante porque muestra cómo puede explicarse a lo largo del tiempo la formación de un campo que en la actualidad ya es una institución. Pero, ¿qué ocurriría si utilizáramos su teoría para explicar la institucionalización del cine? Como el mismo Bourdieu admite, el cine no es susceptible de ser considerado como campo porque aun no puede considerarse una institución, luego su teoría cae en la tautología: sólo podemos estudiar la formación de una institución social si ésta ya está institucionalizada en el presente, pero

no es posible si todavía no ha sido aceptada como institución. Para nuestra investigación, el concepto de campo de Bourdieu es el punto de partida que nos permite abordar el estudio del cine como un ámbito autónomo de otros ámbitos, que adquiere independencia en un momento concreto, en una determinada cultura y genera sus propias convenciones sociales. Pero sus conclusiones no son útiles porque su metodología se basa en ámbitos propios de la alta cultura, como son el arte o los intelectuales, que ya han sido legitimados por la historia del arte y la historia intelectual, mientras que el cine tiene su ámbito dentro de la cultura popular, y por lo tanto nuestro trabajo debe acometer un estudio histórico de la cultura del cine.

1.3.El concepto de cultura en los estudios históricos y la aparición de la historia cultural

1.3.1. La historia cultural clásica

Hacia finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII los estudios históricos comienzan a utilizar en sus investigaciones términos como cultura, civilización, barbarie o salvajismo. Se trata de conceptos más ideológicos que históricos, que esconden una interpretación política de la Historia, pero que inician un acercamiento a la esfera cultural de las sociedades, junto con la preponderancia de la política y la diplomacia en la historiografía. En estos momentos, la idea de cultura es la que se asocia con una sociedad que se identifica con lo civilizado. Tanto civilización como cultura son dos términos inseparables que explican el ascenso de la humanidad hacia el progreso industrial y liberal de Europa en el siglo XIX. Se identifica lo civilizado con lo estético, el gusto, lo cultivado, la sensibilidad y la humanidad. Para los historiadores de la Ilustración, la cultura era la suma de esas cualidades y su resultado era una civilización ideal y perfecta. Se trata, por lo tanto, de una definición elitista de la cultura, elaborada para configurar una alta cultura modélica enfrentada a una cultura material y popular. Siguiendo esta interpretación de la cultura, comenzó a tomar cuerpo una Historia intelectual encaminada a investigar la actividad intelectual y el pensamiento a lo

largo de las diferentes épocas. Para valorar esta actividad intelectual se adoptaron criterios que se presuponían objetivos, tales como el de calidad o excelencia (Hernández Sandoica, 2004).

En Alemania, hacia finales del siglo XIX, la influencia de la historia intelectual permitió la aparición de investigaciones centradas en la cultura específica de ciertos periodos, en especial del Renacimiento. Dichos estudios han sido considerados como el origen de la denominada historia cultural clásica⁵. El método consistía en estudiar la tradición artística occidental entre las élites educadas y la cultura propia de dichas élites. Su objeto de estudio eran las obras de los clásicos para configurar un canon occidental de obras maestras. Utilizaban la hermenéutica para interpretar las obras de arte como evidencias de la cultura. Aunque su influencia es considerable, pues iniciaron el estudio del arte como una manifestación de la cultura de una sociedad concreta en un tiempo determinado, sus limitaciones fueron superadas en estudios posteriores. Presuponían la existencia de un consenso cultural en torno a la alta cultura difícil de justificar e identificar: ¿por qué esas obras eran las maestras? ¿Por qué sólo es cultura la propia de las élites? Además, mantenían una idea en exceso esteticista de la cultura al utilizar las obras que eran consideradas más bellas, excelentes o de calidad superior (Burke, 2006b).

Con la influencia de la sociología, los estudios de historia cultural ampliaron su definición de cultura y concretaron más su metodología. Siguiendo las aportaciones de la historia cultural clásica, Aby Warburg construyó su idea de esquema. Según el erudito alemán, existía un patrón en los aspectos particulares (detalles) de la cultura que podía ser descrito como un esquema, susceptible de explicar el tipo de cultura dado en un momento concreto de la historia. Su influencia permitió la aparición del Instituto Warburg en Londres, donde los investigadores aplicaban sus hallazgos al estudio de la historia del arte, como es el caso de Edward Panofsky y su término de iconología, que describía

5. Las obras fundamentales de la historia cultural clásica son Burckhardt, Jacob (1860). *Die Kultur der Renaissance in Italien* (trad. esp. (1992) *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal); y Huizinga, Johan (1919). *Herbst des Mittelalters* (trad. esp. (1930) *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza).

la cosmovisión de una cultura a través de los detalles de una obra de arte. También fue importante la influencia del Instituto Warburg en los departamentos de historia de Estados Unidos, aunque en este caso el interés se centraba en las relaciones entre la cultura y la sociedad, es decir, en cómo la cultura puede expresar o reflejar los elementos característicos de una sociedad⁶. A partir de 1950, este nuevo paradigma sociológico permitió que la historia cultural clásica iniciara una evolución hacia lo social y lo cotidiano, con el estudio de lo representativo de una cultura, y no sólo lo excepcional. A su vez, este nuevo rumbo implicaba la fragmentación de la historia cultural clásica en otras historias, dependiendo de si el objeto de estudio era lo intelectual o lo social. Aparece así la historia de las ideas filosóficas; la historia intelectual del pensamiento, la opinión y los movimientos literarios; la historia social de las ideas, o investigar cómo se difunden las ideas; y la historia cultural, que adoptó el concepto antropológico de cultura (Burke, 2006a; Hernández Sandoica, 2004).

Pese a su evolución, la historia cultural clásica seguía manteniendo una concepción elitista de la cultura. En su metodología, los textos (principalmente obras de arte) eran considerados como espejos o imágenes de un periodo determinado y no realizaban una crítica certera de sus fuentes cuando éstas procedían de la cultura popular, sin tener en cuenta que las fuentes que utilizaron no eran desinteresadas e involuntarias. Sus impresiones, esquemas, iconos o interpretaciones sociales pecaban de ser demasiado "impresionistas", al seleccionar aquellas fuentes consideradas interesantes y desechar las que eran tachadas de anecdóticas. Desde un punto de vista teórico, la historia cultural clásica, incluso cuando fue cautivada por los hallazgos de la sociología, no tuvo en cuenta la crítica marxista de la historia y, por consiguiente, las relaciones entre economía y sociedad, con lo que sus investigaciones prestaron escasa atención a los conflictos sociales. En último término, la aparición en Norteamérica de una historia cultural que seguía los pasos de la antropología, fue lo que ayudó a superar los problemas de la

6. Esta relación entre arte y sociedad fue desarrollada por Frederick Antal en libros como *Florentine painting and its social background. The bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power. XIV and early XV centuries*, de 1947 (trad. esp.: Antal, Frederick (1987). *Mundo florentino y su ambiente social*. Madrid: Alianza).

historia cultural clásica. Gracias a las investigaciones de la antropología cultural, los historiadores culturales se percataron de la importancia del concepto de tradición cultural y de cómo dicha tradición se transmite de generación en generación, lo que ayudó a confrontar la tradición con la innovación para entender como se construye la cultura de una época determinada. El paso siguiente sería establecer una distinción convincente, desde el punto de vista histórico, entre cultura erudita (alta cultura) y cultura cotidiana (cultura popular).

1.3.2. La historia cultural y la antropología cultural

Hacia finales de 1960, por lo tanto, el problema teórico para la historia cultural era la disolución de lo cultural dentro de la jerarquía social. La batalla entre la sociología (jerarquía social) y la antropología (el concepto amplio de cultura) sobre el alcance de los estudios históricos buscaba analizar de forma más exhaustiva las relaciones entre lo "culto" y lo "popular". A partir de los años setenta este conflicto acabará con la victoria del concepto antropológico de cultura sobre el sociológico de sociedad. Para los historiadores, los conceptos de la sociología eran demasiado abstractos, estadísticos y universales, incapaces de adaptarse a los estudios de sociedades concretas en un lugar y tiempo determinado: "Puede afirmarse que si los sociólogos están ahí para recordar a los historiadores que todo conocimiento necesita distanciarse mínimamente del "sentido común" y de los poderes establecidos, inversamente, los historiadores están en condiciones de recordar a los sociólogos que ninguna ciencia puede zafarse de los imperativos puramente sociales" (Noiriel, 1997, 168).

En realidad, la pérdida de influencia de los métodos cuantitativos de la sociología, con la obsesión por el dato estadístico y las generalidades, fue más evidente en la historia cultural practicada en las facultades norteamericanas. En Europa, en concreto en Francia, los presupuestos de la sociología influyeron de manera decisiva para alumbrar la célebre Historia de las mentalidades. Es lo que los manuales de historiografía denominan como "el giro teórico" hacia la historia cultural. Para superar la historia política y diplomática del siglo XIX, la

historia de las mentalidades utilizó la serialidad de datos, además de realizar una labor verdaderamente importante en cuanto a la metodología, ampliando el concepto de fuente histórica más allá de los textos. La historia de las mentalidades construía sus investigaciones con todo tipo de fuentes. Su objetivo era cómo piensa y en qué piensa la colectividad, tanto la gente común como la élite: su sistema de creencias, su percepción, su pensamiento cotidiano y su supuesto inconsciente colectivo. Para Burke, la historia de las mentalidades es importante porque en su momento vino a ocupar el espacio conceptual que mediaba entre la historia cultural clásica y la historia social, escribiendo una historia intelectual que no excluye lo social y una historia social que incluye el pensamiento. Gracias a su habilidad hermenéutica a la hora de analizar todo tipo de fuentes, la historia de las mentalidades evitaba la trampa de la empatía prematura, es decir, pensar que las personas del pasado pensaban como nosotros. Aun así, su uso de conceptos sociológicos y, sobre todo, su excesiva preocupación por lo serial y las tablas estadísticas, contribuyeron a que sus investigaciones trataran las actitudes ajenas como un todo homogéneo, lo que equivalía a pensar que lo individual también era parte de una colectividad.

La pérdida del prestigio de los métodos cuantitativistas de la historia de las mentalidades, el rechazo hacia los datos homogéneos y la necesidad de estudiar lo individual para reconstruir experiencias representativas permitieron la influencia de la antropología cultural dentro de los estudios de historia cultural. Al adoptar una metodología antropológica, la historia cultural inicia una preocupación por lo cualitativo y lo individual, a la vez que se introduce la necesidad de explicar el propio discurso de la historiografía, es decir, justificar los métodos e hipótesis de la investigación historiográfica. Fueron las aportaciones teóricas de Clifford Geertz (1997), y en concreto su idea de cultura, las que influyeron en las metodologías de la historia cultural. Geertz ataca la noción marxista de ideología y abraza la corriente semiótica de Max Weber, aquella que especifica que el hombre está inserto en "tramas de significación", es decir, en lo que Geertz denomina cultura, la cual hay que analizar con una ciencia interpretativa que busque significaciones, como es el caso de la antropología, y no por las ciencias experimentales. Para Geertz la cultura es un patrón de significados, que son

representados mediante símbolos que se transmiten históricamente. Al insertar su idea de cultura en el devenir histórico, Geertz otorga al historiador cultural una teoría explicativa de cómo se forma la cultura y cómo se transmite. A partir de ahora, el objetivo del historiador cultural será la interpretación de la cultura que se construye en momentos determinados del tiempo, para lo que tiene que tener en cuenta que la cultura es simbólica. Su objetivo, al igual que el del antropólogo, debe ser preguntarse cuál es el sentido y el valor de esa acción simbólica. Por último, a la vez que simbólica, la cultura es un contexto, y dentro de este contexto pueden describirse los fenómenos sociales y culturales utilizando lo que Geertz denomina "descripción densa", una metodología que había sido utilizada por el filósofo Gilbert Ryle. En términos antropológicos, la descripción es un método científico que se utiliza para elaborar las interpretaciones que de su propia cultura realizan las personas de un grupo particular. Por lo tanto, son descripciones de interpretaciones, es decir, ficciones que ya están formadas. Por lo que la fuente del conocimiento antropológico no es la realidad social, sino el artificio erudito que elabora un grupo cultural determinado. En resumen, Geertz aportó a la historia cultural un concepto de cultura simbólica, que se construye a partir de símbolos transmitidos históricamente. A su vez, trata esta cultura simbólica como si fueran textos que pueden ser estudiados como una historia que la propia cultura cuenta sobre sí misma. Para interpretar estos textos simbólicos debemos utilizar la "descripción densa", la cual describe una interpretación sobre la cultura, pero no la realidad social (Hernández Sandoica, 2004).

1.3.3. La historia cultural en la actualidad

De esta idea antropológica de cultura, preocupada por lo individual y lo simbólico, surge la denominada "microhistoria", a la que se ha tratado como una tendencia de la historia cultural, aunque en la actualidad, y a la vista de sus trabajos, podemos considerarla como la puesta en práctica del método antropológico en las coordenadas de la historia de las mentalidades. Como esta última, la microhistoria pretende interpretar un sistema de creencias que pueda dar lugar a una mentalidad, pero su objeto de estudio no será lo colectivo, sino lo indi-

vidual, de ahí el prefijo "micro". Al adoptar este enfoque individualista, la microhistoria estudia casos concretos que atestigüen el protagonismo de un individuo particular frente al determinismo económico y social. Rechaza el canon y el "gran relato" de la historiografía decimonónica, para estudiar lo silenciado por la historia o, lo que es lo mismo, la cultura popular. El método para construir la microhistoria se basa en el uso de cualquier documento, lo que ayuda a recuperar un fragmento olvidado de la "cultura popular" a partir de la "descripción densa" de Geertz. Interesa, sobre todo, lo relacionado con el folclore, puesto que se adopta el concepto antropológico de cultura. De esta manera, se consigue relacionar la cultura dominante con la cultura popular, aceptando que la cultura dominante toma prestados elementos de la cultura popular y viceversa (Ginzburg, 2001).

En la actualidad, la historia cultural se ha dividido en dos tendencias. En primer lugar, numerosos estudios se han centrado en la idea de representación, al analizar cómo la cultura representa o se imagina la realidad mediante la creación de ideas. Por otro lado, han aparecido investigaciones influidas por el constructivismo de Roger Chartier (1989), en cuyo artículo "Le monde comme représentation", publicado en *Annales*, exponía una metodología de historia cultural basada en dos conceptos, la práctica y la representación, que permiten pensar la cultura como una configuración singular y discontinua que cristaliza en las prácticas del decir y del hacer. Existe una relación de formas, contenidos, códigos de expresión y sistemas de representaciones entre la "alta cultura" y la "cultura popular", lo que ayuda a romper con la idea del espejo, que creía que la cultura y el lenguaje reflejaban un mundo, aunque una representación no tiene por qué corresponderse con el objeto representado (Hernández Sandoica, 2004; Burke, 2006a).

También ha influido en la actualidad la historia cultural para cuestionar el canon de la historia del arte, y no sólo la historiografía política tradicional. Su idea antropológica de la cultura ha permitido integrar las artes en la cultura, con lo que se adopta un relativismo cultural que amplía el concepto de arte y elimina los criterios institucionales a la hora de clasificar, analizar e interpretar lo que es arte

(Zolberg, 2002). En definitiva, el arte no es más que otra estructura simbólica susceptible de ser interpretada como una cultura. Por ejemplo, los estudios sobre la recepción en la historia del arte han permitido adoptar criterios constructivistas para comprender cómo la cultura responde ante las imágenes consideradas artísticas. Es el caso paradigmático de David Freedberg, el cual plantea un ámbito de investigación que considera el arte como parte de la cultura. Por la importancia de sus aportaciones metodológicas y su relación con nuestra investigación, he considerado necesario exponer algunas de sus ideas de forma más exhaustiva. A este respecto, resulta interesante su concepto de historia del arte: "El ámbito de esta investigación [...] abarca todas las imágenes visuales, no sólo el arte. Para entender nuestras respuestas al arte "elevado", necesitamos los testimonios generales y específicos aportados por las respuestas a las imágenes "bajas". La historia del arte queda, así, incluida en la historia de las imágenes. Hay y siempre ha habido un lugar para la historia de lo que se considera y ha sido considerado arte, pero no es éste nuestro campo de acción aquí. La historia de las imágenes ocupa un lugar propio como disciplina central en el estudio de los hombres y las mujeres; la historia del arte persiste, ahora [¡1989!] un poco descuidadamente, como una subdivisión de la historia de las culturas" (Freedberg, 1992, 42).

Partiendo de la premisa de que la historia del arte es una historia cultural y que la historia de las imágenes no tiene nada que ver con la historia del arte, Freedberg plantea los dos objetivos fundamentales de su investigación: los modos de hablar sobre los comportamientos de los espectadores ante las imágenes y las modalidades de conducta y de interacción ante un objeto que representa una figura. Su hipótesis plantea que nuestra respuesta a las imágenes proviene de un "animismo primitivo", un comportamiento irracional y emotivo, que rechazamos porque en la actualidad lo hemos dominado a favor de un respeto cultural ante las imágenes consagradas por la historia del arte: "Preferimos no saber nada de las respuestas que trascienden las diferencias cronológicas y culturales y nos negamos a reconocer la existencia de los aspectos de la respuesta a todas las imágenes que anteceden a la objetividad y la observación racional.

Los historiadores del arte dejan a un lado los síntomas del poder de las imágenes cuyas raíces son más profundas que las de la atracción o el rechazo estético [...] Nos negamos –o nos hemos negado durante decenios- a reconocer las huellas del animismo presente en nuestro modo de percibir y responder a las imágenes [...]” (50). Para realizar esta investigación parte de una metodología antropológica, de hecho él la describe como actuar como un etnógrafo, tomando notas de todos los sectores de la sociedad, para luego actuar como un antropólogo cultural, prestando atención a un espectro, lo más amplio posible, de las sociedades, y con ello extraer lo que subyace en la educación, la conciencia y el condicionamiento de clase. Se plantea, por lo tanto, un análisis cultural de las fuentes, ya que no le interesa la exactitud histórica, sino cómo explica la fuente la historia: “Pongamos en claro que tipo de evidencias buscamos: nada que decir sobre la exactitud histórica del material presentado por escritores presentados como los citados, pero en cambio sí que haremos sustanciales objeciones en cuanto a la importancia del modo en que estos autores hablan de las respuestas a las imágenes y al arte [...]” (56). Esta metodología le permite utilizar una muestra limitada de fuentes, pues su objetivo no es establecer unas constantes históricas en cuanto a las respuestas que los espectadores tienen ante las imágenes, sino centrarse en el ámbito de lo ideal o teórico: “El investigador [...] ha de buscar muestras en un amplio territorio, siempre y cuando no pierda de vista las limitaciones de las fuentes utilizadas. No hay razón para excluir las que son fruto del capricho, del ingenio, de la ira, y tampoco las menos inteligentes. Todas ellas pueden proporcionar información más reveladora que el frío periodista” (57).

Las aportaciones que la historia cultural ha hecho a la historia del arte han permitido a Freedberg superar el concepto cerrado de arte para extenderlo al más amplio de cultura. Su adopción de una metodología propia de la historia cultural evidencia la importancia de estudiar cómo se construyen los relatos históricos y cómo pueden interpretarse las fuentes de manera que lo importante no sea la exactitud cronológica y biográfica, sino cómo esa fuente construye un relato cultural sobre un elemento de la sociedad, en este caso concreto, las imágenes.

1.4. Construcción cultural del cine en Madrid entre 1906/08-1917/20

1.4.1. El cine primitivo en la historiografía del cine

Los estudios históricos sobre la cultura del cine, o sobre el cine como construcción cultural, apenas existen, más allá de aproximaciones anglosajonas al fenómeno del cine clásico en Hollywood, y siempre dentro del marco general de lo que se ha llamado por parte de las facultades norteamericanas, la "historia económica del cine". Sin embargo, más que una preocupación por la cultura del cine, estas investigaciones han focalizado sus trabajos en el desarrollo de las prácticas de marketing y publicidad propias de cualquier industria, trasladando el estudio de la actividad empresarial a los estudios cinematográficos. No queremos pecar de presuntuosos, pero los objetivos, métodos y conclusiones de dichos estudios económicos son los propios de una Historia de la Economía y no de una Historia del Cine⁷, al margen de que existan en la actualidad trabajos apreciables sobre antropología y cine y de recepción.

Tampoco las "historias estéticas" del cine han acometido el estudio cultural del cine, tan preocupadas en identificar estilos, autores, géneros u obras maestras en las respectivas producciones nacionales. Por otro lado, su ya analizada propensión a considerar el "cine clásico estadounidense" como paradigma artístico ha evitado la investigación cultural de los oficios que rodean a las producciones cinematográficas, el grado de profesionalización de dichas profesiones o las implicaciones culturales del trabajo cotidiano en la realización de películas. Se admite que los "grandes directores" del cine poseían un estilo propio, pero no se explica de dónde proviene este

7. Las aproximaciones históricas a la economía del cine han sido teorizadas en libros como el de Allen, Robert C.; Gomery, Douglas (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós. También son muy interesantes las páginas que Janet Staiger dedicó al desarrollo económico del cine clásico es Staiger, Janet (1997). "El modo de producción de Hollywood hasta 1930". En: Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.

estilo o dónde se aprende o se “desaprende” el oficio (si es que puede hablarse de oficio) de director de cine. Si además añadimos cada uno de los oficios, departamentos y categorías de las productoras cinematográficas, falta por hacer una historia cultural de “cómo se hacen las películas”.

La carencia de una historia cultural del cine o de un análisis de la cultura del cine, tiene un origen conceptual, teórico, que aparece cuando el cine se define desde los parámetros exclusivos de la historia del arte clásica o “humanista”, es decir, cuando el cine es un objeto estético y, como tal, susceptible de tener una cronología histórica similar a la de la historia canónica del arte: un cine primitivo, un cine clásico y un cine moderno. Dicha categorización artística y cronológica no tiene en cuenta la construcción cultural del cine. Para las etapas del cine clásico y del cine moderno, la historiografía actual, influida por los denominados estudios culturales, ha acometido una investigación más profunda de las películas cinematográficas, en dos direcciones que creemos erróneas o, a lo sumo, alejadas de los objetivos de la historia cultural. Por un lado, los estudios culturales han permitido ampliar el estudio estético del cine a otras “geografías cinematográficas” con la presunción de que estudiando un cine olvidado se salva una laguna historiográfica, aunque la metodología que se aplique para el estudio de los llamados “cines periféricos” vuelva a incidir en el rescate, catalogación, valoración y encumbramiento de las obras consideradas maestras en base a criterios esteticistas, buscando el director representativo de un estilo o capaz de crear escuela. Por otra parte, los estudios culturales también han permitido reorientar los estudios de las películas y ampliar la técnica de su análisis, incorporando presupuestos relativistas de la cultura como el feminismo, las tradiciones folclóricas o las representaciones que el cine hace de la cultura de un lugar (documentales). Esto ha permitido el auge del documentalismo y, de nuevo, la selección de obras representativas capaces de documentar con igual dosis de belleza y originalidad las tradiciones culturales de un país a través del cine. De nuevo, el cine es una herramienta, un documento, con mayor o menor valor estético, que se utiliza para aproximarse a un fenómeno ya estudia-

do por la historiografía. En este caso, el cine es una fuente para el historiador cultural, pero no para el historiador del cine. Creemos que el problema sigue siendo teórico, pues se parte de una identificación ideal entre cine y arte, necesaria para la evolución del estudio estético del cine, pero no para la comprensión histórica de su evolución en el tiempo.

En cuanto a la primera etapa del cine, la que la historiografía ha denominado hasta la actualidad como cine de los primeros tiempos, la casi total desaparición de la producción de aquella época obligó a los estudiosos a buscar otras fuentes, al margen de las películas, que permitan estudiar históricamente dicho periodo, aunque su objetivo y metodología seguía siendo la evolución estética del cine. Como tal, el concepto de cine primitivo fue identificado con una etapa concreta que se remontaría a la época del pre-cine hasta 1914, aproximadamente. Fue en 1978, con el famoso Congreso celebrado en Brighton, cuando el cine primitivo se convirtió en una etapa autónoma dentro de los estudios históricos sobre el cine.

Desde el principio, y adoptando las características de la historiografía del arte intelectual y la historia cultural clásica, el cine primitivo se ha definido a partir de un relato construido sobre tres pilares. El primer pilar correspondería a la narración de la evolución técnica de un sinnúmero de inventos, cada cual más perfecto, que culminan en el aparato de cinematógrafo de los hermanos Lumiere. El segundo pilar es el relato, en clave económica, del éxito industrial del nuevo invento y su transformación en una empresa lucrativa en Estados Unidos, con la consiguiente conquista hollywoodiense del mercado de cine europeo al finalizar la Primera Guerra Mundial. Por último, el tercer pilar es el relato estético de un cine primitivo que se divide temáticamente en imágenes de no-ficción y otras de ficción, para acabar configurando un modelo estético distintivo denominado Modo de Representación Primitivo, acuñado en 1987 por Noël Burch en su libro *El tragaluz del infinito*.

Actualmente, investigadores como Gaudreault (2007) han intentado concretar más el significado historiográfico del cine primitivo⁸. Desde un modelo interpretativo basado en la estética, y que mantiene la visión clásica del cine primitivo, Gaudreault ha distinguido dos momentos dentro de su cronología. En la primera etapa (pre-cine-1908), el cine primitivo adopta una estética llamada “de atracciones”, muy influida por los hallazgos de Burch y su Modo de Representación Primitivo. En la segunda etapa (1908-1914), el cine primitivo se asocia con una nueva estética que filma, proyecta y distribuye largometrajes de ficción narrativos. Esta segunda etapa Gaudreault la llama “cine institucional”, utilizando, creemos, ambigüamente el término institución, pues sólo se tiene en cuenta el factor estético, sin apenas mencionar las implicaciones culturales de un concepto tan amplio y abstracto como el de institución. No obstante, Gaudreault admite el valor que para la investigación sobre la evolución estética del cine tiene esta etapa: “Nuestra labor es la de convencernos [...] de que el punto fundamental de ruptura en la historia del cine no fue la invención de la cámara tomavistas en la última década del siglo XIX (el kinetógrafo, el cinematógrafo) sino la constitución de la institución “cine” en la segunda década del siglo XX, una institución cuyo primer principio fue el rechazo sistemático de los usos y costumbres del cine de los inicios [...]” (10-28).

Estas dos etapas de Gaudreault pueden ser discutibles desde un punto de vista histórico, ya que, siguiendo las interpretaciones de Alonso (2007), el concepto de cine primitivo englobaría una sola etapa, al margen de su evolución estética, ya que sugiere un cine anterior al que comienza tras la Primera Guerra Mundial, y que ya estaría institucionalizado en torno a una industria del espectáculo definida económica y estéticamente como etapa “clásica” del cine. Por lo tanto, al margen de discusiones semánticas sobre el uso adecuado o inadecuado de los términos “cine de los orígenes”, “cine de los primeros tiempos” o “cine primitivo”, compartimos con Alonso la idea de que éste último es el término más adecuado porque estudia el paso entre un primer cine y

8. Para aclarar en adelante el uso en este trabajo de términos como “cine de los primeros tiempos”, “cine primitivo” o “cine de los orígenes”, adelantamos que nuestro trabajo utilizará el término cine primitivo en la doble acepción de primitivo como lo primero y como lo que se distingue del cine posterior o institucionalizado.

otro cine posterior, estableciendo una clara división entre los dos, pues son dos construcciones culturales diferentes, y no consideramos que un cine sea el origen de otro.

Si bien aún no existe un consenso en cuanto a la cronología del cine primitivo, si parece que su sentido es estético, obviando otros condicionantes históricos. Hacia los años 90, y en España, algunas investigaciones abordaron un sentido del cine más cercano a una historia social del arte, en la línea de los trabajos de Hauser, aunque sin ninguna referencia a los métodos o teorías utilizadas. Nos referimos al libro de Emeterio Díez Puertas (2003) *Historia social del cine*, un volumen que pretende realizar una aproximación social al hecho cinematográfico. Sin embargo, sus aportaciones más interesantes se refieren a la época del cine de los años 30, 40 y 50, es decir, a una historia social de la II República, la Guerra Civil y la inmediata postguerra, que utiliza el cine como vehículo para reflejar cómo vivían los españoles en dicho momento. En cuanto al cine primitivo, apenas encontramos algunos datos sobre la censura, el precio de la entrada a las salas de exhibición o esbozos de los oficios que surgen en torno al cine primitivo, en especial el de director de escena y el de productor teatral, lo que de nuevo nos llevaría a una visión exclusivamente estética del cine. Antes que emplear las herramientas, los conceptos o las explicaciones de la sociología, la antropología o la historia de las mentalidades francesa (que por aquella época influía en las investigaciones de los departamentos de Historia de la Universidad española), la historia social del cine de Díez Puertas se contenta con abordar temas considerados socialmente relevantes, y que antes apenas habían sido investigados, pero sin precisar sus hipótesis y sin adelantar conclusiones teóricas. El libro de Díez Puertas no supone la adopción de una metodología basada en la sociología, ni un cambio en la forma de escribir e investigar la historia del cine primitivo en España; tampoco muestra la influencia de las corrientes historiográficas en los trabajos sobre historia del cine. No podemos hablar, en consecuencia, de una visión social del cine en España.

A partir de la década de los años 90, se suceden en España la publicación de historias locales sobre la llegada del cinematógrafo a

las ciudades españolas. Encontramos trabajos, citados en manuales, artículos y monografías, sobre los primeros años del cine en el País Vasco, Valencia, Asturias, Zaragoza, Galicia, Cádiz, Sevilla, Barcelona, Madrid, y un largo etcétera. Todas ellas, salvo las excepciones que analizaremos más adelante, evidencian una excesiva preocupación por el dato y el listado de nombres de películas, salas y productoras, convirtiéndose en valiosos catálogos para encontrar las fuentes necesarias al estudio de la historia del cine, pero sin apenas explicaciones o hipótesis que analicen dichos datos. Normalmente, los temas tratados tienen que ver con la exhibición, es decir, con la relación de todas las salas de una localidad, en las cuales se exhibía el cinematógrafo. Se aportan datos sobre el precio de las entradas, la contratación de compañías teatrales, la aparición de salas cada vez más elegantes o la competencia entre salas. No se menciona ninguna organización de estos datos ni su sistematización en una explicación historiográfica que aporte ideas sobre, por ejemplo, la relación que existía entre los primeros empresarios que se dedicaron al negocio del cine y la cultura empresarial de la época. También es recurrente la alusión a las leyes de censura, pero sólo para ordenar en un listado cronológico las leyes que fueron apareciendo en relación con el cinematógrafo. Al margen de la exhibición y la censura, las historias locales suelen centrarse en las primeras películas realizadas y en la presencia o ausencia de operadores de renombre (Zunzunegui, 1986; Pérez Perucha, 1989; Lahoz, 1989; Madrid, 1996; Folgar de la Calle, 1987; Garofano, 1986; Sánchez Vidal, 1986;).

En los últimos años, han aparecido investigaciones de historia local que han mostrado una mayor preocupación por la metodología historiográfica. En concreto, las investigaciones sobre el cine primitivo en Barcelona a cargo de Minguet (2008) se han basado en el conflicto entre la alta cultura y la cultura popular, lo que le ha llevado a investigar más profundamente las complejas relaciones entre el cine primitivo y el teatro urbano de la Barcelona de principios de siglo. Para Minguet, el cine no vence al teatro como espectáculo de masas, si no que existe una relación recíproca ya que ambos espacios son interclasistas y comparten público. Por otro lado, utiliza la crítica periodística para determinar que el cine y el

teatro son elogiados y rechazados a partes iguales por miembros de las dos culturas. Su idea de cine primitivo es la de una construcción cultural, y no simplemente la de una etapa dentro de la evolución estética del cine. Aun así, mantiene una visión humanista del cine, y lo encuadra dentro de la historia del arte, ya que no admite que el cine primitivo tuviera categoría artística hasta que no llegue la década de los años 20 con el desarrollo de las vanguardias históricas. Por otra parte, su estudio es estrictamente local y sus conclusiones son sólo válidas para el caso de Barcelona, prestando poca atención al cine primitivo.

La ausencia de una interpretación cultural en la historia del cine primitivo español obedece a una carencia de análisis histórico en las historias locales, cuyo objetivo es el de crear un primer catálogo que recoja la originaria producción cinematográfica de un lugar concreto, pero sin aportar nada más que datos y fechas. Por otra parte, las listas de salas de exhibición y de leyes sobre la censura, así como el recuento de productoras y primeras películas filmadas no responde a interrogantes como el de ¿cuál es la relación entre el empresario y el cinematógrafo más allá del negocio?, ¿por qué esos empresarios y no otros?, ¿quién trabajaba en esas productoras?, ¿qué tipo de oficio era el del exhibidor o de dónde procedían los exhibidores? y ¿qué entendían ellos por la exhibición de películas?

El cine primitivo español está condicionado por la visión industrial y canónica de la historia del arte. Sólo presta atención a las técnicas excepcionales, los triunfos económicos entre el público, los grandes hombres capaces de crear grandes productoras cinematográficas y las obras singulares por su destreza estética o su canonización a lo largo del tiempo. De ahí la focalización del estudio del cine barcelonés y su hegemonía como única ciudad donde se desarrolla el cine primitivo, ya que es la que mantiene niveles de producción regulares, frente a Madrid y el resto de localidades españolas, que no se desarrollan hasta la década de 1920. Pero, si observamos los comportamientos en Barcelona, Madrid y el resto de España de la exhibición, la distribución y la recepción de películas, las conclusiones son más complejas que la simple visión dualista entre Barcelona y Madrid.

1.4.2. La construcción cultural del cine en Madrid entre 1906/07 y 1917/18

Para nuestra investigación, los postulados metodológicos de la historia cultural nos permiten plantearnos la construcción cultural del cine en Madrid entre 1906/08-1917/20. Por un lado, la historia cultural del cine nos permitirá cuestionarnos la canonización de las obras maestras del cine y reflexionar sobre la idea esteticista del cine, basada en criterios de dudosa objetividad historiográfica como belleza, calidad o excelencia. Por otro lado, nos preocuparíamos más por lo colectivo y su pensamiento en relación con el cine: la percepción sobre el cine durante su origen histórico y las prácticas cotidianas en relación con el cine. Al aplicar el concepto antropológico de cultura al estudio histórico del cine, ampliamos el significado de cine a todas las actividades cotidianas relacionadas con él y superamos la historia dominante de la producción cinematográfica, centrada en el catálogo de productoras, directores, géneros y actores. Es necesario aceptar, por lo tanto, que la historia del cine no es más que una construcción que parte de las interpretaciones que del cine hacen las personas que quieren definir su "mundo", "círculo", "sistema" o "campo". La fuente de la historia del cine no son sólo las películas, sino todo artificio erudito que interpretó el cine en el transcurso de su historia; es decir, y siguiendo los postulados de la concepción antropológica de la cultura, la historia del cine es una historia que la cultura del cine cuenta sobre sí misma. En resumen, esta investigación pretende estudiar lo imaginado por la cultura del cine, como se crean las ideas sobre el cine y demostrar que estas ideas sobre el cine surgen de las relaciones recíprocas entre la "alta cultura" y la "cultura popular".

Entre 1989 y 1995, Pérez Perucha establece la inexistencia de Madrid para la historia de los primeros años del cine español. Las causas que Perucha esgrimía para defender esta tesis era que no existía apenas producción en la capital de España, sobre todo porque no era una ciudad industrial dinámica y carecía del tejido social necesario, al no contar con una población obrera importante y sólo disponer de una burguesía con mentalidad conservadora para los negocios (Pérez Perucha, 1992 y 1995). Siguiendo a Perucha, los escasos estudios sobre

el cine primitivo madrileño han mantenido esta tesis de la ausencia de producción y la escasa importancia de las investigaciones sobre el cine primitivo en Madrid. Así, en el libro de Josefina Martínez se realiza un ejercicio admirable de catalogación de salas, productoras y películas, aunque no existen hipótesis, líneas de investigación o conclusiones satisfactorias que contextualicen la producción madrileña y su exhibición (Martínez, 1992). Condicionado por esta referencia, Cánovas consagró algunos textos a los inicios del cine primitivo madrileño, admitiendo las ideas de Pérez Perucha y Martínez, con la consabida repetición de la total ausencia y la mala calidad estética de la producción madrileña (Cánovas, 1997a).

Más interesantes resultan las pocas referencias de Minguet (2008) al cine primitivo madrileño. En primer lugar, al cuestionar la fecha de 1920 como la del origen del cine como entidad cultural, para retrasarla a 1913, teniendo en cuenta no la producción madrileña sino la recepción por parte del público del largometraje italiano *Quo Vadis*, lo que para Minguet demostraría que el cine es apreciado en Madrid como algo distinto al resto de espectáculos urbanos. En segundo lugar, Minguet admite que la industria cinematográfica madrileña no existe, aunque sus razones no son sólo las relacionadas con la producción de películas, sino con la falta de la figura de directores capaces de realizar films, aunque este punto es muy cuestionable, pues parte de la premisa de que existía ya la figura del director dentro de la industria del cine primitivo español. Alonso, siguiendo las ideas de Minguet sobre las implicaciones culturales del cine primitivo, ha planteado la necesidad de buscar una explicación histórica plausible a lo que él denomina la "excepcionalidad madrileña", ampliando los presupuestos estéticos de la producción y planteando su interpretación a partir del proceso de construcción cultural de la institución cinematográfica en una doble perspectiva, la de considerar que el cine madrileño es un espacio más dentro del mundo ecléctico de los espectáculos teatrales de Madrid, y que también es reclamado por la alta cultura, que aprecia sus innovaciones tecnológicas y sus usos educativos (Alonso, 2008b).

Nuestro trabajo parte de esta consideración del cine primitivo en Madrid como una construcción cultural que se inserta dentro del pro-

ceso de modernización cultural de la propia ciudad. Nuestro objetivo será interpretar el por qué del rechazo o atracción cultural del cine en Madrid para poder comprender mejor el complejo proceso de institucionalización o construcción cultural del cine. No sólo es identificar los elementos que comparte el cine de la cultura popular de los espectáculos circenses, el nuevo teatro o el ocio moderno que triunfa a principios de siglo en Madrid, con sus exposiciones, ferias, fiestas o parques temáticos; sino también aquellos que comparte con la alta cultura, ya sea el de su éxito entre un público de una determinada clase social o su vinculación a formas de representación más propias del arte culto, como el "gran teatro", la novela de contenido histórico o la fotografía artística. Se trata de ir más allá y observar cómo el cine no nace en 1895 con su llegada a Madrid, o en 1920 como largometraje narrativo, sino que se construye a partir de la propia cultura madrileña, gracias a un público característico acostumbrado a unas prácticas culturales determinadas, aquellas que constituyen el nuevo ocio urbano.

1.5. El problema de las fuentes y los métodos en la historiografía del cine español

Las fuentes específicas para acometer un trabajo de investigación sobre la construcción cultural del cine en Madrid en las primeras décadas del siglo XX son escasas o inexistentes. No existe un corpus específico de bibliografía que hablen sobre la cultura cinematográfica, uno de los síntomas más claros de la carencia de estudios de estas características. Pero esto se debe a que tampoco ha existido una preocupación científica por aportar una colección eficiente de fuentes sobre la historia del cine español, siendo el caso del texto de Alfonso López Yepes, *Catálogo de revistas cinematográficas españolas (1907-1989)*, de obligada consulta para el historiador de nuestra cinematografía, aunque de poca entidad para el periodo que nos ocupa en esta investigación, pues son pocas las publicaciones cinematográficas anteriores a 1920. Tampoco era útil a nuestros propósitos el acudir a la producción fílmica, no sólo por las escasas muestras de películas que todavía se conservan de esa época, sino porque nuestro objeto de estudio no es la película sino el texto que habla sobre el cine como cultura, y aquí ya

se amplía mucho más nuestro posible corpus de consulta documental. Pero, debido a que planteamos una investigación sobre cómo se construye la cultura del cine, nuestro corpus debía reducirse a aquellas publicaciones periódicas que mostraran una visión popular del cinematógrafo. Dichas fuentes, en su mayoría revistas gráficas, culturales, y manuales de oficios, apenas han sido utilizadas por la historiografía del cine español. A ellas habría que añadir, por supuesto, las revistas sobre cine, pero teniendo en cuenta su relación con el resto de la prensa de espectáculos del momento.

Esta selección de fuentes, que en principio no son específicas del cine, se debe a que nuestro interés es lo que la cultura madrileña del momento, la que aparece reflejada en estas publicaciones, tenía que decir sobre el cine. Una de las características fundamentales de la historia cultural fue su interés por las nuevas fuentes de documentación historiográfica que aportaba la cultura popular. Frente al estudio tradicional de las obras, documentos de administración y objetos monumentales, propios de la alta cultura, se emplea para el estudio de la historia cultural fuentes de creación popular, en su mayoría anónimas y que carecen del aura de calidad que poseían las fuentes tradicionales, las cuales eran fruto de la alta cultura que controlaba los resortes del poder político y económico. Ya no se trata de buscar la originalidad, la autoría, la "importancia" histórica del documento o la autenticidad de lo señalado en la fuente, sino de prestar atención a cómo la fuente explica un acontecimiento, una idea o un hecho, es decir, interesa cómo la fuente explica la historia, independientemente de la falsedad o autenticidad de esa explicación. De ahí que el investigador muestre la misma preocupación por lo silenciado en la fuente que por lo mostrado. Hay que prestar atención a todo lo que la fuente puede decirnos, rastreando los indicios y utilizando cualquier documento para lograr reconstruir un fragmento de la cultura que es objeto de nuestra investigación: "Cuando las causas no son reproducibles, sólo cabe inferirlas de los efectos" (Ginzburg, 1989).

En nuestro trabajo hemos utilizado, sobre todo, revistas gráficas, pues sus contenidos cubren un espectro muy amplio de intereses culturales sobre el cinematógrafo, desde la divulgación científica hasta

el reportaje sensacionalista. En concreto, más que cubrir un amplio espectro de fuentes para establecer unas constantes que se repiten, nuestra investigación pretende extraer principios metodológicos de una muestra limitada, es decir, nos preocupa la idea y no lo concreto de una serie. Así, hemos consultado las revistas *Alrededor del Mundo*, *La Esfera*, *La Ilustración Española y Americana*, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo*, *Por Esos Mundos* y *La Ilustración Artística*. Por su visión del cine desde el mundo de los espectáculos, hemos acudido a la revista *El Arte del Teatro*, y para establecer una relación entre la alta cultura, el cine y la cultura popular, también hemos utilizado revistas culturales, aunque éstas sí que han sido más utilizadas por la historiografía, ya que en ellas escribió la intelectualidad del momento. Nos referimos a las ya canónicas *La España Moderna* y *España*, pero también a publicaciones más influidas por lo popular como *Los Golfos del Arte* o *La Lectura*. En cuanto a las revistas de cine propiamente dichas, ha sido de gran valor *Artístico-Cinematográfico*, necesaria para investigar sobre el cine en Madrid, aunque su trayectoria editorial fuera muy corta. También hemos recurrido a la revista *Arte y Cinematografía*, para calibrar cómo se apreciaba el cine madrileño desde una revista barcelonesa que se convertiría en una publicación de referencia.

Junto con las revistas, el mercado editorial también ha sido útil para conocer los orígenes y las prácticas de los oficios cinematográficos, de ahí la consulta de manuales sobre fotografía para conocer cómo aprendían su oficio los operadores de cinematógrafo; pero también ha sido de gran ayuda el uso de manuales de periodismo y las historias del cine, pues en ellos se encuentran interesantes aportaciones al estudio de la valoración del cinematógrafo por parte de los periodistas y de los primeros historiadores del cine. Por último, para un conocimiento más profundo del público que acudía al cine hemos recurrido a los anuarios estadísticos del Instituto Nacional de Estadística, los cuales aportan datos valiosos para calibrar el impacto económico y social del cine entre la población de Madrid.

Capítulo 2. Cambios culturales en el Madrid finisecular

“Y á renglón seguido, vedles correr á la Administración de Loterías á comprometer el décimo, á la taquilla del teatro á sacar el palco, para aplaudir por cuarta vez *La viuda alegre*, que es una obra maestra del arte humano; á casa de la modista, para adquirir el sombrero más voluminoso, con el guacamayo más verde. Vedles entrar en la confitería a encargar los variados postres, en el café a intoxicarse de cognac, en el casino á esperar que salga el caballo de oros, en la tienda á elegir juguetes caros para los chiquillos, en el cine á no perder película [...]”.

Estas líneas las escribía en su sección “La vida contemporánea” Emilia Pardo Bazán (1909), dentro de la revista barcelonesa *La Ilustración Artística*. La escritora, testigo activo del frenesí urbano al que sucumbió la vida española de principios del siglo XX, recogió en una serie de artículos su fascinación por el ocio masivo y colorista de las ciudades, con sus tiendas de ropa, teatros, cafés, casinos y cines. Es una nueva realidad, la de los espectáculos y la diversión, que fascinaba a la vez que producía rechazo. Esta cultura surge como consecuencia de factores económicos y sociales vinculados al auge del capitalismo y del desarrollo de los servicios urbanos, con sus calles atestadas de población dispuesta a dejarse asombrar por las maravillas de la nueva tecnología industrial y la electricidad, la de los nuevos medios de transporte que están alejando a España de las estructuras protoindustriales anteriores para convertirla en una nación moderna. Se asiste al crecimiento del ferrocarril, a la aparición del automóvil, a la irrupción de los servicios urbanos y a la aplicación eficiente de la tecnología a las infraestructuras del capitalismo. España se capitaliza y su sociedad sufre un conflicto cultural entre una alta cultura acomodada y conservadora, recelosa de éste cambio cultural y defensora de unos valo-

res tradicionales. Pero, a la vez y de forma ostentosa, es la dueña de un ocio elitista, distinguido y, también, urbano, pronto amenazado y conquistado, en un proceso de democratización cultural intenso, por las clases medias y populares, las verdaderas masas que pueblan las nuevas ciudades finiseculares. Estas urbes de principios del siglo XX adaptarán su urbanismo para facilitar el acceso inmediato al ocio y a la diversión, con bulevares, avenidas, centros históricos, parques y plazas dedicadas a los nuevos templos de la diversión masiva, entre los que nace y crece el cine.

2.1. Factores económicos: modernización de la economía y la tecnología

2.1.1. El proceso de industrialización en Madrid

La historiografía española ha mantenido la constante del atraso industrial de España con respecto a los núcleos europeos más dinámicos y protagonistas del progreso económico de principios del siglo XX, concentrados en Inglaterra, Bélgica, Alemania y, de forma menos acusada, en Francia. Frente a esta visión derrotista de nuestro desarrollo industrial, en la actualidad se admite un progreso lento de industrialización, que despegaba a principios de la Primera Guerra Mundial (Jover y Gómez-Ferrer, 2001). Es cierto que entre 1830 y 1900 España vivió bajo la sombra de una larga etapa preindustrial, pero habría que considerar algunas matizaciones. Entre 1830 y 1874 no se aprecian cambios significativos en la actividad industrial, pero a partir de 1874 asistimos a un despertar de sectores industriales básicos como el textil, la minería, la siderurgia, el sector vitivinícola y el comercio colonial. Junto a estas actividades industriales, se perfilan los dos focos regionales que serán la cabecera del sistema industrial español: el catalán, con la industria textil algodonera, las compañías de navegación, la banca, la producción y exportación de vinos, la industria corchotaponera y la siderometalúrgica; y el vizcaíno, con la minería del hierro, la actividad naviera y el comercio colonial de importación y exportación. Alejado de estos focos de desarrollo industrial aparece Madrid, con una escasa deman-

da de productos industriales y dominada todavía por las actividades artesanales (Martínez Cuadrado, 1991).

A partir de 1900, España iniciará un proceso lento de industrialización que acercará sus valores a las tasas europeas. Este crecimiento de su industria atraerá, a su vez, los capitales extranjeros necesarios para la financiación de su desarrollo capitalista. Será el momento en el que irrumpe en la vida española la sociedad de masas europea y se aprecian los primeros signos de la modernidad de principios del siglo XX. Desde el punto de vista económico, parece que el origen de este desarrollo de la economía española fue una política proteccionista que defendía a la incipiente industrialización autóctona de la competencia extranjera. Esta política proteccionista se aplicó para compensar las pérdidas coloniales de 1898. A su vez, el flujo de capitales repatriados de América y las remesas monetarias de los emigrantes españoles tuvieron consecuencias positivas para la economía española. Jover y Gómez-Ferrer (2001) estiman en unos 100.000.000 de pesetas el montante total del capital repatriado desde las colonias a España, gracias al cual se pudieron liquidar las deudas de ultramar, estimular la industria y sanear las finanzas. Por otra parte, la expansión económica de Europa, inmersa en una segunda fase de industrialización, facilitó la entrada de capital europeo en España, sobre todo de Francia, Inglaterra, Bélgica y Suiza. Gracias a la inversión extranjera, España acercaba su economía a la de Europa en vísperas de la Primera Guerra Mundial y, lo que resulta especialmente importante para su fortalecimiento económico, comienza a edificar su propia banca privada. No obstante, Aracil (1995) opina que el proceso de industrialización todavía puede calificarse de semiautárquico, ya que no hay cambios significativos en el crecimiento por regiones de España y, además, las industrias predominantes siguen siendo todavía las tradicionales, manteniendo una estructura más cercana a la manufactura que a la fabricación capitalista. Este autor estima que la industria en torno a 1900 aun está lejos de estar plenamente desarrollada. Excluyendo de su análisis la producción de hierro y acero del País Vasco, España está todavía dominada por las industrias agroalimentarias (40,33% de la contribución total a la industria), las industrias textiles (26,67%) y el resto de industrias complementarias, con métodos de producción tradicionales, bajo rendimien-

to y escasa concentración empresarial: papel, química, artes gráficas, cerámica, cristal, calzado, madera, corcho y cueros. Estos sectores industriales se distribuyen geográficamente de forma muy desigual. El primer puesto corresponde a Cataluña, con un 38,58% del total de la contribución industrial; le siguen Andalucía (19,08%), Castilla La Nueva (9,60%), que incluye Madrid; País Valenciano (8,31%) y Castilla La Vieja (6,90%). En cuanto a los niveles de industrialización en cada región, es decir, el cociente entre el porcentaje de contribución industrial y el de población, sólo dos regiones pueden considerarse industrializadas: Cataluña y País Valenciano, con cocientes superiores a 1.

Como puede apreciarse, el sector predominante en estos primeros años de industrialización española es el de las industrias de consumo. Se observa un estancamiento del textil catalán, por debajo de las industrias agroalimentarias, que tiene su origen en la pérdida de las colonias, con lo que disminuye la exportación, aunque se compensará con el paulatino incremento de las exportaciones a otras latitudes. Lo más significativo es el gran desarrollo de la industria agroalimentaria, gracias a la modernización del campo y la exportación de vino, aceite y conservas, lo que a su vez supuso un fuerte estímulo para los sectores agrarios y la industria del envasado.

Menos significativo fue el desarrollo de la industria básica. En un principio, España no contaba con grandes reservas de materias primas capaces de abastecer una industria sólida de fuentes de energía. Es el caso del carbón, cuyo consumo medio por habitante era de 225 Kg., muy por debajo de los países desarrollados europeos, que tenían un consumo de más de 1 Tm. Tradicionalmente, este bajo consumo de carbón se ha explicado por la existencia de unos índices pobres de industrialización. Sin embargo, estudios más recientes han establecido que países con igual deficiencia en carbón alcanzaron desarrollos industriales más altos que los españoles, como fue el caso de Suiza, Suecia, Holanda o Japón. Además, el desarrollo industrial español se localizó en zonas con escaso carbón, como el País Vasco o Cataluña, lo que indicaría que el consumo de carbón no tiene porque estar necesariamente asociado a unos altos rendimientos industriales. Más bien fueron las políticas proteccionistas las que elevaron el precio del

carbón y frenaron nuestro desarrollo industrial, ya que era excesivamente caro adquirir carbón en el exterior, algo que no se conseguirá equilibrar a nuestro favor hasta la Primera Guerra Mundial (Jover y Gómez-Ferrer, 2001). Aun así, el carbón pronto tuvo un fuerte competidor en la energía eléctrica, que en España comenzó a utilizarse masivamente a partir del siglo XX con la construcción del tendido eléctrico y la aparición de empresas hidroeléctricas, como la Compañía General Madrileña de Alumbrado (1890), de capital alemán; o la Hidroeléctrica Ibérica (1901) y la Hidroeléctrica Española (1907), ya con capital español. Este paso de la central térmica a la hidroeléctrica se dio por razones económicas, siendo más barata su tecnología. Aun así, la cantidad de empresas hidroeléctricas es todavía minoritaria hacia 1913, con unas 1.843 estaciones. No será hasta 1919 cuando se pueda hablar de una implantación en casi todo el territorio español (Uría, 2008b).

Estas cifras muestran la realidad de una industrialización deficitaria en industrias pesadas. Sólo podemos establecer dicha categoría para la producción de acero vizcaíno, que suponía más del 50% de toda la producción nacional. Esto supone un lastre para el desarrollo global de la industria española, ya que en los comienzos del siglo XX, la producción de acero se consideraba como un motor fundamental para la expansión económica de los países. En España, la producción vizcaína de acero tampoco alcanzó un fuerte impulso porque le perjudicaba el proteccionismo y las estrategias empresariales de concentración, lo que permitió el desarrollo de un oligopolio poco competitivo. Estas mismas circunstancias fueron las que dominaron a la industria del cemento, asentada en la creciente urbanización de España, en la modernización agraria y en el incipiente desarrollo de algunas zonas industriales, factores todos ellos que exigían nuevas construcciones. Más importante fue la expansión de la industria química, asociada a la nueva sociedad de masas y a la tecnificación del campo, con la proliferación de fertilizantes, productos farmacéuticos, fibras artificiales, perfumería o el auge de la fotografía (Jover y Gómez-Ferrer, 2001).

Sectores como el eléctrico o el químico fueron determinantes para la implantación definitiva en España de los avances tecnológicos de la segunda revolución industrial. La tecnología que se aplicaba a

los avances industriales había llegado a nuestro país gracias a la mayor facilidad de contacto entre los técnicos de distintos países, a la vez que aparece una cultura tecnológica en la Universidad, con el aumento y expansión de las titulaciones de ingeniería o la publicación de revistas especializadas. Además, España se encontraba en una buena situación para permitir el desarrollo de la tecnología, con un mercado industrial en crecimiento capaz de absorber los productos manufacturados y los bienes de equipo. A su vez, Uría (2008b) destaca que España poseía una tradición bastante asentada de ingeniería industrial, lo que facilitó que a partir de 1900 la industria se adaptara a las nuevas invenciones del contexto internacional. De ahí la mayor influencia de las multinacionales extranjeras en nuestro territorio, con aportaciones en tecnología, pero también con la implantación de modernos sistemas de organización, que permitían adaptar el ciclo productivo y el *stock* a la demanda mediante economías de escala. Estas multinacionales fomentaron el desarrollo de sectores fundamentales como el de transportes, el de bienes de equipo y el químico, con la incorporación en este último de nuevos subsectores como el de los fertilizantes, las fibras sintéticas y los productos farmacéuticos.

Todo ello permite hablar de una verdadera cultura industrial y tecnológica en España. Si tenemos en cuenta las cifras en cuanto a la concesión de patentes, los datos suministrados por Uría (2008b) hablan de un aumento entre 1878 y 1923: entre 1878 y 1902 se contabilizan 30.973 patentes, cifra que aumenta hasta las 57.873 patentes registradas entre 1902 y 1923. Igual aumento se aprecia en la aparición de marcas, con 8.838 entre 1878 y 1902; y en torno a 43.313 para los años que median entre 1902 y 1923. La rápida proliferación de nuevas patentes y de marcas registradas fue posible gracias al estímulo estatal, con la adopción de la Ley de Patentes de 1878 y, más importante, la aprobación de la Ley de Propiedad Industrial en 1901, que abaratan el proceso y permiten la homologación internacional de las patentes. Aun así, el nivel de asientos era todavía inferior al de países como EE. UU., Alemania, Francia o Reino Unido, aunque equiparable al de los países escandinavos, Suiza y Holanda. No obstante, al margen de las patentes, se hace perceptible un esfuerzo empresarial por adquirir nuevos conocimientos tecnológicos que permitan modernizar el proceso

productivo, como la mercadotecnia y la publicidad. Estas innovaciones teóricas son el resultado de la mejora en la formación de nuestros ingenieros. Las escuelas de ingeniería proveerán una masa crítica de titulados necesarios para el despegue industrial. En Barcelona, su Escuela proporcionará el 80% de los ingenieros españoles del siglo XIX, y fue la responsable de la introducción en España de la electricidad industrial y el teléfono. En Madrid, los ingenieros también obtendrán resultados satisfactorios en los sectores eléctrico, químico y de transportes. Estos ingenieros titulados serán los profesionales que doten a la industria de una gestión más moderna y de los avances tecnológicos necesarios para aumentar su competitividad. También el Estado contribuirá al desarrollo de la cultura industrial, con la creación de instituciones como la Comisión del Mapa Geológico, que fue el embrión del posterior Instituto Geológico de España (1910), relacionado con el sector minero. De 1907 data la aparición del Instituto Central de Experimentación Técnico-Forestal. Por último, comienza a vislumbrarse una estrecha colaboración entre el ejército y la ingeniería, aplicada en un primer momento a investigaciones aeronáuticas (Uría, 2008b).

En Madrid, las corrientes industriales generales que recorren la economía española tuvieron un impacto relativo. Por su situación geográfica en el centro de la Península, Madrid facilita la interconexión de todas las regiones del territorio nacional. El sistema radial de transportes que parte de Madrid moderniza las infraestructuras de la capital, permite la unificación administrativa del Estado e integra en Madrid el mercado nacional. Obviamente, su rango de capital del Estado la convierte en un polo de atracción industrial y garantiza su impulso económico, aunque estará muy determinado por su función administrativa y burocrática, lo que provocará una importante expansión del sector servicios, mientras que la industria tendrá un desarrollo mucho menor. No obstante, la utilización a partir de 1914 de nuevos suministros energéticos (hidroelectricidad) y el aumento de los recursos financieros, fortalecerán el tejido industrial de la capital (García Delgado, 1992).

La profesora Nielfa (2007) identifica dos etapas en el desarrollo de la industria madrileña finisecular. En un primer momento, Madrid vive una situación de protoindustrialismo (1898-1914), con una etapa

caracterizada por un aumento en importancia del sector secundario, aunque perviva todavía un sistema gremial o protoindustrial. En efecto, Nielfa estima que en Madrid aun existen 191 gremios en 1900. Aunque los gremios han perdido algunas de sus funciones económicas fundamentales, todavía mantienen el poder para redistribuir las cuotas entre sus miembros. Por esta razón siguen siendo el marco fundamental para la creación de un asociacionismo patronal muy atomizado. Aun así, en la zona del ensanche y el extrarradio madrileño surgirán industrias importantes para el futuro desarrollo económico de la villa, como las de bienes de consumo, asociadas a pequeños talleres. En especial, son importantes en este sector las industrias de alimentación como la Compañía Madrileña de Panificación, que introduce nuevas fórmulas industriales; El Águila, en funcionamiento desde 1900 y ubicada en el sur de la ciudad; y Mahou, en funcionamiento desde finales del siglo XIX, ubicada en sus inicios en el norte, en la calle Amaniel (Juliá y Ringrose, 1995). También hay que destacar la industria de la confección, desarrollada en talleres o a domicilio. Por último, Madrid también conoce el auge de las nuevas industrias químicas y eléctricas de capital nacional, que sustituirán a las de capital extranjero. Es el caso de la Fábrica de Electricidad del Pacífico, de 1899; y la Sociedad Hidráulica Santillana, que levanta la primera línea de alta tensión. Para 1912, las distintas empresas de distribución eléctrica se agruparán en un monopolio, lo que indica el grado de desarrollo que había alcanzado el sector industrial en Madrid, aunque todavía mantenía unos índices de producción bajos y una escasa competitividad, debido a la fuerte carga fiscal que soportaban las empresas madrileñas, ya que se abonaba la cuota más alta en la Contribución Industrial y de Comercio.

Para 1914 Madrid inicia una segunda etapa de crecimiento del sector secundario, que la llevará a alcanzar niveles óptimos en 1923, convirtiéndose en uno de los polos industriales de referencia del territorio español. Las bases de este crecimiento industrial son el desarrollo a gran escala de la pequeña industria y los talleres, lo que facilita el aumento de la población dedicada a tareas industriales; los avances en el sector alimenticio, sobre todo las empresas cerveceras, las harineras y las azucareras; y la expansión del sector eléctrico por la fuerte subida del precio del carbón y el descenso de los precios en las empresas

hidroeléctricas. Esta industria se localizará, preferentemente, en el ensanche sur, en torno al ferrocarril de circunvalación, desde Delicias y Atocha hasta la estación del Norte. Junto a las industrias mencionadas, también destaca el aumento en número de empresas el sector químico y el metalúrgico, éste último gracias a la fundación en 1920 de la Sociedad Comercial del Hierro, en la calle Méndez Álvaro. Otro sector en auge, a parte de la electricidad, es el de las empresas de gas, con la aparición en 1921 de Gas Madrid, ubicada en la ronda de Toledo. Por último, destacar el crecimiento y consolidación de la industria de la construcción y de la confección, esta última con un aumento considerable de la demanda, un incremento del trabajo a domicilio y la práctica de la subcontratación con intermediarios, aunque muestra unas condiciones precarias para el trabajo, con salarios reducidos y un trabajo a destajo (Nielfa, 2007; Juliá y Ringrose, 1995). Aun así, Madrid ha conseguido convertirse en el segundo foco industrial español durante los primeros años del siglo XX: "En Madrid la tradición republicana primera [...] y la expansión socialista después [...] ponían de manifiesto cómo la capital había dejado de ser entre 1909 y 1913 la ciudad «servicial» por antonomasia convirtiéndose en un núcleo de crecimiento industrial que ocupa la segunda posición inmediatamente después de la capital catalana" (Martínez Cuadrado, 1991, 330).

2.1.2. Madrid como centro de servicios

En la España de principios de siglo, el desarrollo del sector terciario en sus ciudades más importantes, con la capital y Barcelona como zonas preferentes, pero también en las distintas capitales de provincia, estuvo determinado por el crecimiento de la banca privada y sus redes de financiación, y por el desarrollo eficiente y sostenido de una red de transportes, en especial ferroviaria, que determinó la aparición de una trama urbana en todo el país, ayudando al crecimiento de las ciudades y a su consolidación como centros del ocio finisecular, al facilitar el acceso masivo de la población a su oferta de trabajo y diversión.

El insuficiente crecimiento del sector primario y la escasa financiación y mecanización del sector industrial, frenaron el desarrollo

de una banca privada sólida. Con un capital agrario insuficiente, debido a los aspectos socioeconómicos negativos de un campo español víctima de fuertes conflictos sociales y una tenencia de la tierra atrasada, basada en una masa de arrendatarios, jornaleros y pequeños propietarios, la acumulación de capital agrario no era la suficiente como para apoyar el sector financiero español. A la banca le quedaban dos fuentes principales de acumulación de capital, la minería vasca de exportación de hierro, que permitirá un vigoroso desarrollo industrial a partir del 1900, y las remesas de los emigrantes españoles. Entre 1898 y 1901, la banca es favorecida por el plan del ministro Fernández –Villaverde, que acomete la supresión de déficits presupuestarios, el control por parte del Estado del Banco de España y precipita dos orientaciones diferentes para la banca española. Por un lado, la decadencia paulatina de la banca catalana, muy perjudicada por el descenso de la producción textil; y por otro lado, el ascenso de la banca mixta de negocios y depósitos en Madrid y Bilbao, con la fundación del Banco Hispano-Americano, el Banco de Vizcaya y el Banco de Crédito. Entre 1914 y 1920, la carrera inflacionista de los precios fuerza al gobierno a permitir a la banca privada el cambio de Deuda Pública por moneda dándola en prenda al Banco de España, lo que consolidará el poder de la banca privada y convertirá al Banco de España en prestamista. Se consolidan en este período los grandes bancos españoles: Banco de Bilbao, Hispano-Americano, Vizcaya, Español de Crédito, Urquijo y Central. Será Madrid la ciudad que concentre más actividad financiera, con un total de 36 bancos en torno a 1920, seguida de Bilbao con 12. Para esta época se asienta una estructura estable de la banca, con el Banco de España como banco central, una banca privada, las cajas de ahorro, las cajas postales y las cajas de ahorro bancarias (Martínez Cuadrado, 1991).

Un capítulo importante para la transformación de España en un país industrial capaz de asimilar las corrientes culturales de la modernidad fue el auge de los transportes. Ya en 1870 el ferrocarril era el medio habitual de transporte en distancias medias y largas. Desde 1913 a 1918, el ferrocarril mejorará su infraestructura, aunque la carretera comienza a adquirir mayor importancia, sobre todo con la proliferación de camiones y autobuses en las distancias medias y cortas. Tras la Primera Guerra

Mundial, y hasta 1930, España contempla la aceleración progresiva de los medios de transporte, con la incorporación de los tranvías urbanos, los metropolitanos eléctricos en Madrid y Barcelona, la bicicleta, el automóvil o los primeros transportes aéreos. El ferrocarril se implantó en España con no pocos problemas. Hacia 1901, las líneas de vía estrecha para el comercio industrial eran las protagonistas. En 1918, la adopción de la vía ancha permitió una mejora en el transporte ferroviario, aunque sufrió una crisis por la competencia de la carretera, la subida del salario de los trabajadores del ferrocarril y el alza del precio del carbón, lo que conllevó a su nacionalización. La ventaja del transporte por carretera con respecto al ferrocarril era su mayor facilidad para conectar distintos núcleos rurales con los centros urbanos y la propia red ferroviaria. A partir de 1911 acontece una verdadera revolución de los transportes, con la matriculación progresiva de más de 1.000 vehículos anuales: automóviles, camiones, autobuses y motocicletas. En el caso del automóvil, en 1901 De La Cuadra construye el primer automóvil a gasolina, que será el punto de partida de la mítica Hispano-Suiza, empresa que en 1903 logró lanzar dos modelos dirigidos al mercado de las competiciones deportivas (Uría, 2008b). No será hasta 1920 que aparecen los primeros intentos de dotarse de una industria nacional del automóvil sólida y dirigida a la población civil, aunque no se consolida debido a la escasez de demanda interna y a la debilidad de la industria siderometalúrgica, que no puede abastecer el sector con una producción continuada de materias primas y, además, carece de industrias auxiliares para la fabricación de vehículos. Para 1920-1931, España aplicará un ambicioso plan de reforma estructural de las carreteras, con un plan de firmes para la red estatal (1927), un crecimiento moderado de la red estatal y un aumento de caminos o carreteras vecinales y comarcales, lo que dará un fuerte impulso al sector. Junto a los transportes, los medios de comunicación de masas también irrumpieron en la vida cotidiana de la sociedad española, transformando sus hábitos y construyendo toda una cultura de la información. Importante fue la implantación del telégrafo para el servicio de correos, que pasó de 199 estaciones en 1870 a 1490 en 1900. El tendido del telégrafo sirvió de apoyo para la expansión posterior del teléfono, cuya primera inversión se fecha en 1900 en Cataluña y el País Vasco, aunque tan sólo podemos hablar de unos 15.000 teléfonos en servicio (Martínez Cuadrado, 1991).

El crecimiento del sector servicios en España está muy vinculado al desarrollo de dicho sector en Madrid, el cual, a su vez, fue el factor que permitió el desarrollo económico de la capital. Entre 1898 y 1914, se intensifican las principales actividades terciarias que luego se convertirán en el motor del crecimiento madrileño: la burocracia, el servicio doméstico, las actividades financieras y el comercio. Si nos fijamos en las actividades financieras, su importancia se multiplica estos años debido a la ampliación de las funciones del Banco de España y a la aparición de nuevos bancos como el Banco Hispano-Americano y las Sociedades Anónimas. Desde 1910, la banca afianza su crecimiento y superará en volumen de depósitos a la de Bilbao y Barcelona. En cuanto a las actividades comerciales, en estos años destacan los pequeños establecimientos tradicionales, los talleres artesanales y el comercio dedicado a artículos de subsistencia como la alimentación, la bebida o el combustible, que representan el 60% del total de las actividades comerciales. Si bien las actividades comerciales representan el volumen más importante del sector servicios, también es cierto que sufren de una excesiva atomización y falta de cohesión en su producción, lo que convierte en frágil su situación económica. Todas estas actividades terciarias se concentraban, durante este periodo, en las zonas acomodadas del centro, en torno a la Puerta del Sol. Eran bastante más escasas en las zonas proletarias del extrarradio.

A partir de 1914, y hasta 1923, Madrid conoce un auge del sector servicios, lo que convertirá a la capital en uno de los principales puntos de referencia del desarrollo español. Se produce una modernización de los servicios de producción, de administración y los servicios sociales, acercándose al patrón económico de otras capitales europeas como Roma, Ámsterdam, París o Londres. Junto al crecimiento de la actividad financiera y comercial, hacen su aparición los transportes en el núcleo de la capital. Es evidente en esta etapa el aumento del número de sociedades bancarias, convirtiéndose en el principal elemento inversor del sector secundario. Asimismo, la banca permitió la consolidación de una élite económica, directora de los grandes nombres de las finanzas españolas: el Banco Español de Crédito, el Banco Urquijo, el Banco Central y el Banco de Bilbao. Como consecuencia, Madrid ve como surge un centro financiero en torno

a la calle Alcalá, la calle de San Jerónimo, el Paseo del Prado y la Plaza de Cibeles, desplazando el anterior eje del sector servicios que se ubicaba en la Puerta del Sol. Todo ello convirtió a Madrid en una de las ciudades donde se constata un incremento mayor del comercio y los servicios. Como en la etapa anterior, se mantienen los pequeños comercios como las principales empresas en las que se sustentan las actividades comerciales, aunque hacen su aparición las empresas con una estructura capitalista más moderna: en 1911 se fundan, por ejemplo, las Pescaderías Coruñesas, mientras que entre 1914 y 1915 surge la empresa Rubio y Cuenllas, el origen de las Mantequerías leonesas. Para 1920 harán su irrupción los grandes almacenes, en 1920 los Almacenes Rodríguez y en 1923 los Almacenes Madrid-París, S.A. Por último, el sector de los transportes conoció un crecimiento muy importante, ya que permitió la conexión entre la industria pesada, el sector de la construcción y la inversión financiera. En 1919, la Compañía Metropolitana Alfonso XIII pone en funcionamiento la primera línea de metro que une la barriada obrera de Cuatro Caminos-Tetuán con el centro de la ciudad (Sol). Para 1920 se consolida la Sociedad Madrileña de Tranvías, que concentra las cinco principales líneas de tranvías de la ciudad, lo que, junto con el metropolitano, favorece la rápida y enriquecedora relación de todos los habitantes de la ciudad con el centro, y el dinamismo de los servicios, convirtiendo a Madrid en una capital modernizada. Sin embargo, Madrid mantendrá un dualismo económico que afectará a las relaciones sociales y culturales de la capital. Por un lado, tenemos una tensión entre la riqueza minoritaria de la inversión financiera, frente a la precariedad del mercado local en el interior. Por otro lado, existe una segregación económica en la trama urbana, con una burguesía que ocupa los espacios elitistas del norte y el centro de la ciudad, allí donde se hace más patente el desarrollo del sector servicios. A su alrededor, aparece un Madrid industrial y proletario, en el este y el sur, foco de conflictividad social, pero también germen de la posterior masificación de las actividades de ocio (García Delgado, 1992; Nielfa, 2007; Juliá y Ringrose, 1995).

En conjunto, entre 1900 y 1930 España consiguió una saludable diversificación industrial y un aprovechamiento de los beneficios de la neutralidad durante la Primera Guerra Mundial, aunque el saldo del

desarrollo industrial fue en general negativo. El crecimiento español durante el período bélico fue superior a los demás países europeos, pero la tasa de crecimiento fue la misma que en 1890-1913. Esto se explica porque la superioridad con respecto a Europa es que el resto de países sufrieron los desastres de una guerra y una depresión posbélica que más tarde superaron con tasas de crecimiento superiores a la española. Este desfase entre la economía española y la de la zona europea ha sido explicado por la historiografía a partir de dos corrientes. La primera, defendida por la escuela catalana, achaca los males industriales a una ausencia de transformación del sector primario, con un bajo poder adquisitivo del productor agrario y, por consiguiente, una falta de demanda interna de los hogares de los productos industriales. Investigaciones más recientes (Aracil, 1995) establecen que las carencias son más bien de la industria, la cual acusaba una falta de competitividad. Se basan en que los datos desmienten el inmovilismo de la agricultura, ya que creció durante las tres primeras décadas del siglo XX y, además, en productividad por persona presentaba valores similares a los europeos. Para Aracil, el desarrollo lento de la industrialización española en las primeras décadas del siglo XX está relacionado con la política proteccionista, que es la que provoca el desfase con respecto a Europa con una industria en exceso confiada en el mercado colonial y un mercado interior sobreprotegido, lo que conllevaba un escaso estímulo competitivo. La política proteccionista obedecía a los intereses económicos y políticos de los grandes propietarios cerealísticos castellano-andaluces, la burguesía siderúrgica vasca, la algodónera catalana y la del carbón asturiano, es decir, los sectores que apoyaron y mantuvieron el sistema de pactos de la Restauración. Las consecuencias de esta política fueron un aumento del precio de los productos alimenticios, costes salariales más altos para la industria que los que se observaban en Europa, una renta menor de los hogares para poder demandar productos industriales y la reducción de la competitividad de la industria debido a unos costes elevados de producción y la falta de renovación tecnológica.

Los aspectos negativos del desarrollo económico en España, relacionados con una equivocada política proteccionista, también determinaron una realidad social muy contrastada entre el campo, atrasado

y con una cultura tradicional, y la ciudad, que se convirtió en el núcleo de la modernidad industrial y el progreso cultural. Estas desigualdades a nivel nacional estuvieron motivadas por los orígenes históricos o políticos de las distintas regiones españolas, pero fue más importante la persistencia en el ámbito rural de una excesiva dependencia familiar a la hora de acceder a los puestos de trabajo, lo que facilitó que la contratación estuviera condicionada por una rígida división social. A su vez, los diferentes grados de acumulación de riqueza en las diversas regiones españolas dependían de la cantidad de población, de las formas de explotación agraria y de la distribución de las mercancías y los servicios. Todo ello configura una estructura socioeconómica con una mayor presencia del campesinado tradicional y una minoría ciudadana que, no obstante, será la protagonista de los cambios culturales e irá aumentando en número durante toda la primera mitad del siglo XX. Precisamente, será en las ciudades más industrializadas, o con posibilidades para comunicarse con los centros industrializados, en las que se observen cambios con respecto a su estructura socioeconómica. A la vista del desarrollo económico, hasta 1900 España mantiene una superioridad de la actividad agraria sobre la campesina, pero a partir de 1917-1918, la preponderancia será ya de la industria fabril. Es en esta época cuando los profesionales se distancian de las tradicionales categorías de artes y oficios y aparece la alta burguesía industrial española, aunque su crecimiento como clase social estará limitado por el excesivo patriarcalismo y las altas rentas de los grandes propietarios latifundistas rurales, que serán los verdaderos beneficiarios de la producción agrícola. Asimismo, la alta burguesía mantendrá una represión cultural contra el proletariado, impidiendo su ascenso social y económico, lo que repercutirá negativamente en la expansión de su mercado al configurar una sociedad mayoritariamente ahorradora y poco consumista (Martínez Cuadrado, 1991).

2.2. Factores sociales: secularización de las costumbres y cambios en la familia

Desde 1900, y hasta el final de la Primera Guerra Mundial, España aumenta progresivamente su población, pasando de un ré-

gimen demográfico antiguo, con unas altas tasas de mortalidad y natalidad, a un régimen demográfico moderno, con un descenso progresivo de la mortalidad gracias a las mejoras en la dieta, la vestimenta, la vivienda o los servicios sanitarios; y un descenso más débil de la natalidad, sobre todo a partir de 1914, gracias a la aceptación de prácticas anticonceptivas y a los cambios estructurales de la familia urbana, donde comienza a tener más importancia el ascenso económico que la perpetuidad de la familia. Por el contrario, el mundo rural se mantendrá en una situación de retraso con respecto al progreso en medicina, mientras que las clases medias tendrán que hacer un esfuerzo económico importante para asegurarse la cobertura sanitaria. Todo ello incide en la estructura social de España a principios del siglo XX, donde observamos, desde una visión de conjunto, la secularización de las costumbres y cambios en la familia. El ascenso de una nueva élite emprendedora entre la alta burguesía permitirá la expansión de la economía. También resultan positivos los esfuerzos en educación y la formación profesional de una clase media urbana llamada a convertirse en la nueva élite intelectual que influirá en la cultura del país. Junto a ella, la población urbana popular, la que está configurada por artesanos, talleres individuales y comercios familiares, también defenderá una mentalidad dinámica y progresista que permitirá el desarrollo social de España. Sin embargo, los aspectos positivos de la estructura social española no deben esconder factores culturales que persisten ante el cambio que supone la nueva cultura urbana europea. En este sentido, la nobleza de sangre mantiene su influencia cultural en la sociedad rural, e incluso en la élite burguesa. Junto con el ejército, la Iglesia y la alta burguesía, conforma una plutocracia cuyo objetivo fundamental es mantener su posición de influencia social como únicos dueños del poder político. Se hace patente, por lo tanto, una desconexión entre una élite preocupada por el ascenso social y una clase media urbana minoritaria y fraccionada. Tampoco existe conexión entre la clase media y el proletariado o el campesinado, cuyas aspiraciones sociales quedan limitadas por una vida cotidiana supeditada a una renta de subsistencia, sin capacidad de ahorro o inversión, que lastra la economía y permite mantener la desigualdad social de manera casi crónica.

2.2.1. El crecimiento demográfico madrileño

En términos demográficos, la población española experimentó durante los inicios del siglo XX cambios profundos y duraderos que permitieron aumentar el número de habitantes desde los 18.600.000 de 1900, a los 19.900.000 de 1910, para alcanzar en 1920 los 21.300.000 habitantes. Las cifras de mortalidad y de natalidad sufrieron variaciones importantes que favorecieron un crecimiento natural positivo de la población en el primer tercio del siglo XX. En el periodo 1901-1910, la mortalidad descendió de los 30‰ habitantes a los 24,4‰ habitantes de promedio. Este descenso continuó en la década siguiente, aunque más moderado. Fue en el periodo de 1921 a 1930 cuando aparece un descenso radical de la mortalidad, que se sitúa en torno a los 19‰ habitantes. También fue importante la caída de las cifras de la mortalidad infantil, que pasa de los 6,48‰ habitantes en 1900 a los 3,21‰ habitantes en 1930. En cuanto al otro índice del crecimiento natural de la población, el de la tasa de natalidad, entre 1900 y 1910 se mantiene una cifra de nacimientos elevada, propia de estructuras demográficas preindustriales. Pero entre 1910 y 1920 comenzará un descenso paulatino de la natalidad a todo lo largo del siglo XX. Junto a estos datos del crecimiento natural, la población española experimenta profundos cambios en la estructura de su población. En el perfil por edades de la España de principios del siglo XX, encontramos un fuerte contraste con las cifras de finales del siglo XIX, que muestran una población debilitada en franjas inferiores a los 15 años, un equilibrio desde los 15 a los 65 años y el descenso desde los 60 años, lo que en términos generales puede interpretarse como un estancamiento de la población. Entre 1900 y 1910, por el contrario, se contempla un crecimiento general en todos los tramos de edad, lo que puede interpretarse como una población más equilibrada, aunque conviene advertir que se mantienen las diferencias entre sexos, con mayor cantidad de población femenina, consecuencia de unas tasas de emigración menores entre las mujeres e índices de mortalidad inferiores entre la población femenina. Estas cifras estadísticas absolutas, muy cuestionables pues apenas existen censos fiables para la época, deben contrastarse con una distribución regional de la población muy desigual, con una zona

rural y campesina que mantiene tasas de crecimiento natural de la población negativas, con una alta mortalidad y unas tasas de natalidad también elevadas; mientras que comienza a intuirse una zona industrializada que concentra una población en crecimiento y más dinámica. No obstante, a principios del siglo XX, hay que tener en cuenta que la zona industrializada se circunscribía sólo a Vizcaya y a la influencia regional de Barcelona. Así, la población tiende a concentrarse en la periferia de España, en aquellos núcleos que se convierten en zonas de atracción de empleo fabril, que son más productivos y rentables en términos económicos y ofrecen mejores servicios urbanos. Este crecimiento urbano, indispensable para el desarrollo de una población moderna, se hace más patente entre 1900 y 1930, con catorce ciudades por encima de los índices medios de crecimiento del resto de España: La Coruña, Bilbao, San Sebastián, Logroño, Zaragoza, Lérida, Barcelona, Córdoba, Huelva, Albacete, Madrid, Salamanca, León y Las Palmas (Martínez Cuadrado, 1991).

El crecimiento urbano que se aprecia en España durante el primer tercio del siglo XX, conlleva cambios importantes en la estructura de la población activa. El primer cambio se aprecia en un retroceso lento de la población dedicada a actividades agrarias, que no obstante mantendrá una influencia económica evidente hasta 1910, con el predominio de las actividades agrícolas entre un 45% de la población española. A partir de esta época, la población agraria comienza su descenso, que no se interrumpirá en todo el siglo (sólo entre 1910 y 1930 un millón de personas abandonarán el sector agrícola). El segundo cambio afecta al sector industrial, que aumenta sus cifras de población activa: poco más de 200.000 habitantes entre 1877 y 1910 se dedicaban a tareas industriales, mientras que en 1920 ya ascienden a 527.357 habitantes, para situarse en 580.209 habitantes en 1930. En su mayoría, estos empleados industriales comienzan en el subsector textil, que ocupa alrededor de un 5-6% del total de la población activa entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Con el paso del tiempo, será el sector servicios el que empleará mayor número de individuos, con un aumento entre 1910 y 1920 de 275.000 trabajadores, consolidándose como sector fundamental de la economía a partir de 1930, donde se aprecia un aumento de 787.764 empleados. Este aumento

es consecuencia, según Martínez Cuadrado (1991), de la hiperburocratización del régimen de Primo de Rivera, aunque dicho crecimiento del sector servicios no se frenará en este momento, sino que seguirá en ascenso durante todo el siglo XX. Para terminar, si relacionamos las variaciones en términos porcentuales de cada sector entenderemos la importancia del sector servicios en España: agricultura: -14,49%; industria: +10,56% y servicios: +9,80%. Para 1930, un 55% de la población española está empleada en actividades industriales o de servicios, lo que se ha interpretado como un despegue hacia el modelo de la sociedad industrial de masas.

2.2.2. Tradición y secularización en la sociedad madrileña

Estos datos demográficos muestran una tendencia económica orientada al desarrollo de la industria, lo que permitió un crecimiento total de la población, aunque su estructura social manifestaba todavía un comportamiento cultural más acorde con tiempos pasados. Si en el inicio del siglo XX España parece iniciar su crecimiento económico, la sociedad permanece fuertemente dividida entre dos sectores que tienden a distanciarse, el acomodado y el no acomodado, y que no encuentran un nexo de unión en unas clases medias débiles y fragmentadas ideológicamente. Estamos en presencia de la preponderancia de la cultura plutocrática, que ostenta su poder y su influencia sobre la mentalidad de una clase popular que subsiste ante la incompreensión de una intelectualidad alejada de sus problemas. Frente a estas divisiones culturales entre las distintas clases sociales, la sociedad de masas comenzará a dar sus primeros pasos en esta época, asaltando las costumbres de la alta cultura, pervirtiéndolas o creando una cultura urbana propia y original.

Los sectores acomodados estaban integrados por los grados superiores de la nobleza, el Ejército, la Iglesia, la Administración, la política y una nueva élite que provenía de la burguesía capitalista y de la clase intelectual. Para la nobleza de sangre, la evolución económica de la industrialización no tuvo relevancia e incluso fue rechazada por una mentalidad tradicionalista, que sigue identificando su poder eco-

nómico con el latifundio y con la tipología social del gran propietario rural. Ante la sociedad, la nobleza conserva su ancestral prestigio de casta ilustre, no sólo para las clases populares, sino también para las clases medias y un sector importante de la alta burguesía capitalista. Los motivos de esta influencia cultural son de índole económica y social, ya que sus grandes propiedades rurales están vinculadas con el título histórico de grande de España (99 títulos en esta época). Por lo tanto, su reputación social les permite mantener su poder económico latifundista como propietarios rurales, a la vez que se oponen con su mentalidad conservadora a todo desarrollo cultural o expansión económica. El foco hegemónico de esta alta nobleza o nobleza de sangre será Cataluña, Andalucía y Bilbao. En estas zonas su competidora económica y cultural será la alta burguesía capitalista, que mantiene una fuerte atracción por la cultura nobiliaria y quiere acceder a un título de sangre, pero que también protesta ante su rechazo del capitalismo. Esta burguesía empresarial está integrada por terratenientes del sur, ferreteros vizcaínos, fabricantes catalanes, comerciantes de los grandes puertos, los banqueros del País Vasco, la burguesía agraria de las dos Castillas, los grandes propietarios de las tierras de regadío del Levante español y los dueños de las minas de Cartagena. Para la nobleza tradicional esta burguesía enriquecida es una advenediza, de ahí su consideración de "nuevos ricos", que no poseen todavía una cultura propia y que se quieren adueñar de las conquistas culturales de la nobleza de sangre. En efecto, la alta burguesía no dudará en aliarse con la aristocracia para formar una plutocracia, una clase dirigente cuya forma más directa de ascenso social será el acceso a un título nobiliario concedido por la monarquía o el enlace matrimonial con un miembro de la aristocracia, y así convertirse en miembros de la cultura tradicional, bendecidos por el prestigio de la Historia. Entre la alta burguesía y la nobleza de sangre se establece un pacto por el cual ésta última puede participar en el nuevo poder que surge de la economía capitalista, mientras que a los "nuevos ricos" se les reconocen los nuevos privilegios que les otorga su influencia económica. Al reconocer a la nobleza de sangre, la alta burguesía no puede considerarse hegemónica, sino que el liderazgo será compartido por una élite que hace suyos los objetivos del Estado liberal y burgués, dejando al margen a unas clases medias que se ven a sí mismas como las verdaderas garantes de la po-

lítica, ya que cubrirán los puestos más influyentes de la administración y las instituciones públicas, aunque su función política real esté alejada de los intereses de la clase política elitista (Jover y Gómez Ferrer, 2001; Martínez Cuadrado, 1991).

Los sectores acomodados de la sociedad española habían conquistado los primeros puestos en la dirección económica y política del país, por lo que su vida cotidiana estaba influida por la necesidad de elitismo y prestigio que desprendía su posición social. Eran los dirigentes, y así debían comportarse en sus actos públicos y espacios de ocio. Necesitaban privacidad y distinción, un alejamiento consciente y simbólico de las otras clases sociales, de ahí la proliferación de sociedades exclusivas y casinos de recreo (como el de San Sebastián o Bilbao), donde la ostentación y el lujo definían a unas clases preocupadas por mostrar su opulencia. En efecto, su exhibición de un estatus privilegiado debía manifestarse en una exhuberancia arquitectónica, con vistosas residencias burguesas en zonas privilegiadas de la ciudad; pero también en su imagen pública a la salida de los espectáculos teatrales, los museos o incluso en la propia Universidad. Su necesidad de mantener sus privilegios y mostrarlos al conjunto de la sociedad hace que adquieran una mentalidad conservadora, que proviene de la tranquilidad de encontrarse en una situación apacible, sin sobresaltos políticos, económicos o sociales. Los sucesos del pasado han influido en la construcción de dicha mentalidad, pues aun muestran recelo, e incluso miedo, ante acontecimientos caóticos y violentos protagonizados por las masas, como los episodios cantonales de 1873 o la Comuna de París, que fueron sentidos como una amenaza plausible a sus privilegios. De esta mentalidad es una evidencia significativa sus lecturas de "cabecera": devocionarios, reediciones de clásicos *de siempre* o recopilaciones de textos del Antiguo Régimen. Estas lecturas muestran una persistencia de las diferencias estamentales, pasando de una sociedad dividida entre privilegiados y no privilegiados, a otra clasificada en capitalistas y trabajadores (Uría, 2008b).

Si la clase dirigente pudo mantenerse alejada de la clase popular fue porque entre ambas apenas existió una clase media que tuviera el poder demográfico y económico suficiente como para poder opo-

nerse a sus intereses. Ella en sí misma era una minoría, y su cultura se construyó bajo la sombra del influjo de los sectores acomodados. Sus integrantes eran muy heterogéneos: empresarios rurales, patronos agrícolas, empleados de la administración, empleados de empresas capitalistas, pequeños comerciantes, empleados del comercio, pequeños empresarios industriales, profesionales con formación universitaria, militares profesionales y un sector importante del clero. Su proporción era mayor entre la población urbana de las provincias industrializadas y en las capitales de provincia, aunque mucho menor en el sur del país. En general, su número era muy reducido. A su vez, su procedencia tan variada determinaba una compleja dinámica interna, con una fuerte ambigüedad ideológica entre los reformistas, que rechazan la plutocracia de la clase dirigente y defienden el desarrollo de la modernidad cultural; y los conservadores, que sintonizan con la cultura de la élite en cuanto a valores educativos y religiosos, además de recelar del reformismo por miedo a una posible revolución proletaria. No obstante, entre sus miembros florecerá una nueva cultura intelectual, de formación universitaria y profesional, con médicos, ingenieros, abogados y catedráticos, dispuestos a acceder como profesionales a la dirección cultural del país, y que también se alejarán de la cultura popular y configurarán una cultura elitista en lo educativo y artístico.

Junto a las clases medias, una proporción considerable de la sociedad española de principios de siglo ha sido encuadrada en lo que Jover y Gómez-Ferrer (2001) llaman las clases populares urbanas no proletarias. Este sector social es de difícil determinación histórica, por cuanto no pertenece a las clases medias, pero tampoco se identifica con los valores de la clase obrera. Su posición económica es más bien independiente, pues sus integrantes son los artesanos, dueños de talleres individuales o comercios, los porteros de fincas e incluso el clero urbano. Debido a que desarrollan una mayor actividad como dueños de negocios, simpatizan con los valores progresistas de la clase media, aunque en costumbres son tradicionalistas y su objetivo familiar será la promoción social de sus miembros hacia la clase media. En la medida en que su presencia en las actividades comerciales de las ciudades fue importante, estas clases populares urbanas no proletarias serán, junto con el proletariado, la masa urbana esencial, aquella que participará del desarrollo moderno de las ciudades españolas.

Esta clase media mantuvo una evidente diversidad en cuanto a sus valores de clase. Su ubicación entre el sector acomodado y las clases populares impuso una visión de la sociedad progresista y económica. Para la clase media lo importante era abandonar lo popular mediante el capitalismo y así acceder a la aristocracia. De ahí su imitación de las prácticas culturales de la clase acomodada, participando no sólo de su mentalidad conservadora, sino de su ocio y sus comportamientos cotidianos. Para la clase media es indispensable convertir su forma de vida en un entorno también privilegiado, más elitista que el de las clases populares y, en algunos casos, inaccesible para éstas. Es el caso de la Universidad, que se transforma en un centro de educación superior orientado a conseguir un mayor estatus social a través de la ciencia, la técnica y la profesionalización de la cultura. De esta manera, la titulación universitaria equivale al título nobiliario de la alta sociedad, es el mérito necesario para acceder a una posición social más privilegiada (Uría, 2008b).

Por último, los sectores no acomodados están compuestos por las clases trabajadoras y por el campesinado. En España, la clase trabajadora se compone en esta época del trabajador urbano, del trabajador industrial y del minero. No obstante, como señala Martínez Cuadrado (1991) las clases trabajadoras también comenzaron a ocupar puestos de trabajo en el sector servicios, incluidos los relacionados con los espectáculos. Este proletariado se concentraba en Cataluña, Vizcaya, Asturias, Madrid y Cartagena. Sus condiciones sociales eran bastante deficientes, con jornadas extenuantes de trabajo (de 10 a 13 horas hasta 1925), sin seguridad laboral, con ausencia de seguro de desempleo, cobrando un salario insuficiente, viviendo en barrios en malas condiciones de salubridad y con una dependencia crónica de los cambios en los precios de los productos, lo que evitaba que pudieran crecer económicamente. En el campo la situación era más frágil, debido al desigual reparto de la propiedad de la tierra. Según datos suministrados por (Jover y Gómez-Ferrer, 2001), una tercera parte de la tierra catastrada en 1931 corresponde a superlatifundios que pertenecen a grandes propietarios tradicionales (nobleza de sangre), los cuales concentran extensiones de terreno cultivable superiores a las 5.800 ha. Por debajo se encuentran los latifundios, fincas superiores a

250 ha. en las regiones de Andalucía, Extremadura, Salamanca y Castilla-La Mancha. Menos importantes eran las extensiones de terreno dedicadas a las propiedades de tamaño medio y minifundistas, que se concentraban en las zonas del norte peninsular y en el Levante, aunque aquí la huerta de regadío alcanzó niveles de desarrollo cercanos a una producción industrial. Este dispar reparto de la propiedad de la tierra reflejaba una estructura social muy desigual, donde existían propietarios capaces de explotar directamente su propiedad, arrendatarios de propietarios absentistas y aparceros (aquellos que explotan temporalmente una propiedad y sólo consiguen un trabajo eventual) y, por último, los jornaleros sin tierra, con una enorme inestabilidad económica y un alto grado de conflictividad social.

Las duras condiciones sociales del proletariado y el campesinado impedían su acceso a una vida cotidiana más relajada y ociosa. Entre los sectores no acomodados existía poco espacio económico y social para el ocio, debido a unas jornadas de trabajo que dejaban poco tiempo libre, y a una estructura económica que mantenía unos salarios bajos, insuficientes para cubrir las necesidades más básicas y no digamos para gastarlo en ocio. Es cierto que en las primeras décadas del siglo XX se evidencian discretos avances en la jornada laboral, con la implantación del descanso dominical, la reducción de la jornada y las vacaciones. Aunque estas mejoras permitieron gozar de mayor tiempo libre, los salarios siguieron siendo bajos, y entre 1880 y 1910 apenas se movieron en un promedio de 1,7 a 2,2, pesetas al día. No obstante, entre 1900 y 1913 se aprecia un aumento significativo en el salario de ciertos sectores industriales en auge, es el caso de los 19,9 puntos de aumento en el caso de los obreros de la industria algodonera, los 8 puntos en los trabajadores de las canteras bilbaínas o los 5,4 puntos en los peones portuarios de Bilbao. No será hasta 1910 que los salarios nominales comenzarán a incrementarse, precisamente la época de expansión de nuevos espectáculos de masas como el cinematógrafo o el teatro popular⁹.

9. Uría (2008b) señala que en 1880 un obrero soltero de Valencia destinaba una décima parte de su salario para "tabaco, diversiones y recreo". Un 70% de este montante era para el tabaco, que en aquella época era casi un producto de primera necesidad. En 1900, un obrero carpintero ovetense destinaba también una décima parte de su salario al ocio, aunque ahora sólo gastaba un 35% del montante en tabaco, dedicando el resto del dinero al periódico, los días festivos y alguna cantidad para su hijo.

Tan importante como la estructura socioeconómica de la sociedad española es su estructura familiar. En 1889, el código civil, en su caracterización de la familia española, mostraba su preferencia por la familia burguesa propietaria de bienes muebles e inmuebles. Dentro de esta estructura familiar el integrante con mayor poder será el “diligente padre de familia” y el “comerciante de buena fe”, ambos convertidos en el modelo que pretenderá alcanzar la mentalidad de la clase media y las clases populares urbanas no proletarias. Sin embargo, entre 1887 y 1930 el 80% de la población, en términos generales, pertenece a familias obreras, campesinas y urbanas no proletarias o clase media baja. En estas familias, el determinante social para alcanzar un mayor estatus será, fundamentalmente, la posibilidad de recibir o no una educación en diferentes niveles, la inserción en una profesión dinámica y el encuadramiento en una escala económica determinada. Por ejemplo, en la educación, la influencia de la Iglesia en la ideología de la familia burguesa fue determinante para la adopción de ciertos patrones culturales y educativos, configurando un complejo entramado de costumbres que se resumían en la práctica religiosa dominical, el sermón, la catequesis, la impartición de los sacramentos y la orientación confesional, todos ellos hábitos que eran valorados como positivos por las clases medias y no acomodadas de la sociedad española (Martínez Cuadrado, 1991).

La influencia de los valores cristianos en las clases acomodadas estaba relacionada con su cultura elitista y la defensa de unos valores tradicionales. La despreocupación ante la crisis social que atravesaba España tras la consolidación de las ciudades industriales y la masa no acomodada del proletariado, se explica por la postura tranquilizadora adoptada por la alta cultura. Para ellos “siempre ha habido pobres y ricos”. Se trataba de aceptar, delimitar y defender esa separación cultural a través de unos hábitos culturales exclusivos para cada esfera de la cultura. Así, la alta cultura mantendrá una fuerte conciencia cristiana de la moral, con la que configura un mundo basado en la profesión de fe, lo que a su vez les mantiene seguros dentro de su posición social elitista, blindados ante la amenaza de la masa popular. Ajenos a los cambios culturales que acontecen a principios del siglo XX, necesitan mantener la sacralización de las costumbres para conseguir el orden y

la seguridad, y con ello defender lo que existía y debe seguir existiendo. Una de estas instituciones más ancestrales era la Iglesia, a la que se defiende frente a sus adversarios, identificados en su mayoría dentro de las clases populares, a las que se define a partir de estereotipos para poder así afirmar la identidad elitista de los sectores acomodados. Su visión de la clase popular es la de una masa incómoda y molesta, potencialmente violenta, rodeada de miseria, que perturba la tranquilidad de los sectores acomodados. La masa es una amenaza para su mentalidad conservadora, pues sus prácticas culturales pueden alterar su buena conciencia y sensibilidad. Ante ella, la reacción será la segregación cultural en los espacios urbanos que comparten la alta cultura y la cultura popular, para apartar físicamente a los sectores acomodados con casas, barrios, zonas, paseos y lugares de ocio exclusivos (Uría, 2008b). Sin embargo, será dentro de la vida urbana donde el contacto entre las masas populares y la alta cultura provocará una nueva interpretación de sus relaciones culturales. Aunque las dos culturas mantengan unos espacios de residencia jerarquizados y separados, será en el ámbito del ocio y los espectáculos donde se materialice una democratización de la cultura que precipitará la secularización de los valores y la llegada de prácticas culturales más modernas.

2.3. Transformación urbana de Madrid

A partir de mediados del siglo XIX, España comienza una transformación urbana que permitirá convertir a Madrid, Barcelona y las principales capitales de provincia en centros económicos dinámicos. El auge del sector servicios, con la implantación de la electricidad, de las comunicaciones y la aparición del consumo masivo, necesitará de una remodelación interior del espacio urbano, con ensanches higiénicos y seguros para las clases acomodadas y extrarradios donde se hacinen las clases populares. El casco antiguo concentrará, en el caso madrileño, la mayoría de los servicios y establecimientos de consumo, convirtiéndose en un espacio propicio para el ocio y la diversión. A partir de 1910, la crisis de las estructuras precapitalista es ya evidente en el conjunto del país, por lo que la concentración industrial en las ciudades, y su masificación, provocan nuevos cambios en su fisonomía,

pero también convierten a las ciudades como Madrid o Barcelona en centros dinámicos y de atracción popular, con sus nuevos medios de transporte, sus luces y sus edificios de hierro. Es un espacio visualmente original y atractivo, que concentra las maravillas de la tecnología moderna, pero que también ofrece nuevas formas de ocio capaces de atraer por igual a la alta cultura como a las masas populares.

En los años finiseculares la aparición de ciudades esta relacionada con el crecimiento de la población activa en actividades industrializadas y de servicios y su preferencia por los centros urbanos o semiurbanos. En España, la clasificación de los centros urbanos es compleja, debido a la diseminación de la población por el norte peninsular, la poca densidad de la concentración urbana en la Submeseta Norte, la concentración masiva de la población en las ciudades agrícolas del sur y la alternancia de una concentración entre masiva y escasa en el Levante. Teniendo en cuenta estos factores, Martínez Cuadrado (1991) considera que las ciudades de más de 100.000 habitantes sufrieron un rápido crecimiento, pasando de un 9% del total de la población a un 15% entre 1900 y 1930. Por el contrario, aquellos municipios entre 30.000 y 50.000 habitantes sólo aumentaron de un 3% a un 6% del total de la población. Más evidente es el descenso de población en aquellos núcleos agrícolas de menos de 5.000 habitantes, donde ante las condiciones difíciles de subsistencia, los jóvenes entre 15 y 30 años optan por la emigración masiva a los centros urbanos o semiurbanos. Por lo tanto, se aprecia un crecimiento de las ciudades en toda España, aunque existan diferencias regionales y de número de habitantes entre los distintos núcleos¹⁰. Una de las ciudades que manifestó este crecimiento urbano fue Madrid. Su desarrollo como una urbe moderna fue un factor fundamental para la aparición y consolidación de un ocio de masas que permitiera el ascenso cultural del cine. Todas las transformaciones económicas y sociales que sufre la ciudad en las primeras décadas del siglo XX no son posibles sin el trazado de una nueva red de vías, calles, plazas, ensanches, ex-

10. Desde 1877, Martínez Cuadrado (1991) estima que se produce un crecimiento de los hábitats de más de 10.000 habitantes. Las ciudades de más de 10.000 habitantes es un indicador que Martínez Cuadrado estima una media aceptable que unifica todas las regiones para el período 1900-1930. Hacia 1900 el 32% de la población se ubica en centros de más de 10.000 habitantes, para 1930 la cifra será de 42%.

trarradios y periferias capaces de modelar el plano de una ciudad que afronta el desarrollo de la cultura de masas y sus novedades históricas. Por eso es necesario conocer cómo se configura urbanísticamente el Madrid de principios del siglo XX, pues son sus calles las que sirven de solar para la edificación de los cines, y por las que el pueblo madrileño dirige sus pasos para asistir al cinematógrafo.

El proceso centralizador y racionalizador del territorio español fue iniciado en la Edad Moderna y culminó con la aparición de la provincia y la "capital de provincia" en 1833, gracias al histórico decreto de Javier de Burgos. Este decreto convierte a la provincia en una unidad geográfica que permite la centralización del territorio en torno a la capital de provincia para facilitar las comunicaciones. De esta manera, la capital de provincia es el centro administrativo que concentra los servicios burocráticos necesarios para el desarrollo urbano: gobierno civil, diputaciones provinciales, audiencias provinciales y servicios ministeriales. Junto a este desarrollo de la capital de provincia, la crisis de las estructuras precapitalistas, identificadas con la artesanía y la pequeña industria, provoca la desorganización de las estructuras rurales y ofrece a las nuevas ciudades una mano de obra barata de emigrantes agrícolas, dispuestos a buscar un provenir en las nuevas urbes de la industrialización. Esta presión demográfica del éxodo rural tuvo consecuencias también en los propietarios de tierras (tanto latifundistas como minifundistas), que tuvieron que mecanizar la producción, ante la falta de mano de obra. De esta manera, se establece una relación económica entre la industria y la ciudad: el paisaje industrial estará ligado desde este momento a la ciudad, ya que la economía tiende a la acumulación de capitales gracias a una mano de obra abundante y barata. Por otro lado, la ciudad favorece la construcción de infraestructuras comunes y la movilidad y flexibilidad del obrero, lo que facilita su migración desde el campo hacia las urbes industriales. Capel (1977) identifica el desarrollo urbano con el aumento de los medios de producción por parte de los patronos, manteniendo en su interpretación un enfoque marxista ortodoxo que divide el desarrollo urbano en dos fases: en la primera, la acumulación de capital mediante la explotación de mano de obra con salarios bajos reduce los costes de producción y permite el desarrollo de la industria; en la segunda fase, los medios de

producción modernos, en especial la relación tecnología-beneficios, elevan el ritmo de producción, bajan los salarios, mecanizan el trabajo del obrero y permiten a las industrias urbanas hacer frente a las crisis cíclicas del capitalismo con obreros desempleados que se mantienen en "reserva" (obreros eventuales). Esta explicación no tiene en cuenta las razones culturales de la aparición de las ciudades. Actualmente, las transformaciones urbanas han sido explicadas a través de un complejo proceso de aculturación urbana de las masas que la pueblan (Uría, 2008b). De tal manera que la ciudad es un espacio que permite el dinamismo político, económico y social de España, ya que actúa como un polo de atracción cultural, a la vez que influye en el resto de poblaciones, evidente en los grandes centros urbanos de Madrid y Barcelona, conectados ambos por medio del ferrocarril. Estas grandes ciudades no son sólo núcleos de concentración industrial y de acumulación de capital, sino espacios visuales originales que reclaman la atención del visitante con edificios singulares, cúpulas metálicas, grupos escultóricos, mercados, estaciones, puentes de hierro, nuevas infraestructuras (cables, tendidos de teléfono o tranvías) y nuevos templos del poder (bancos, grandes compañías o edificios estatales). A su vez, la ciudad muestra una nueva arquitectura, más funcional, que persigue la eficacia, el confort y la construcción de grandes infraestructuras como teatros, circos o plazas de toros. En sus calles se ofertarán nuevas actividades de ocio que convierten su tejido urbano en un lugar vinculado a la diversión y al espectáculo: paseos, museos, atracciones de verano, jardines, casas de fieras en los parques, y un largo etcétera.

2.3.1. Cambios urbanos en el siglo XIX (1850-1900)

A mediados del siglo XIX comienzan a configurarse las metrópolis: nuevos centros urbanos de grandes dimensiones que albergarán una serie de servicios específicos, nuevos marcos institucionales y las modernas culturas urbanas. Para que se configuren estas grandes aglomeraciones es necesario que su planta urbanística sufra una serie de reformas en su interior. En un principio, los problemas de higiene y salud provocan estas transformaciones del plano de la ciudad. Era necesario para los sectores acomodados y la clase me-

dia construir unas nuevas residencias que fueran apropiadas para su condición de clase dirigente. Aparece una preocupación por la masificación y el hacinamiento que provoca la industrialización. Por otra parte, existe un aumento de la demanda de vivienda debido al crecimiento sostenido de la población, lo que facilitará la especulación capitalista de la burguesía en sus negocios inmobiliarios. A su vez, las nuevas necesidades de tráfico de mercancías y personas, junto con la seguridad ciudadana, completan las razones fundamentales por las que se acometen reformas interiores en las principales ciudades españolas. Estas reformas implicaron una remodelación de la antigua trama viaria para habilitar nuevos espacios mediante alineaciones y apertura de nuevas calles más espaciosas y de trazado regular. Los objetivos urbanísticos de la remodelación fueron la descongestión del casco antiguo y la adaptación de la trama a las nuevas exigencias de las comunicaciones, con la construcción de vías más rápidas para comunicar con los nuevos medios de transporte, el ferrocarril y los principales puertos, verdaderos centros de la actividad económica de las ciudades (Capel, 1977; Rueda, 1993).

En Madrid, la reforma interior de su trama urbana comenzó en 1857, con un estudio sobre un posible ensanche de la ciudad a cargo del ministro de Fomento Claudio Moyano. Más importante fue la implantación del Canal de Isabel II en 1858, impulsado por Bravo Murillo, una infraestructura que respondía a las necesidades de higiene y salubridad de las nuevas ciudades industrializadas. En 1860, se acomete un plan de crecimiento urbano ideado por Carlos María de Castro. Este plan fue importante porque amplió el territorio municipal de Madrid con la aparición de la zona de Cuatro Caminos y las nuevas rondas del paseo de Reina Victoria, el paseo del Doctor Esquerdo, y las calles de Raimundo Fernández de Villaverde, Joaquín Costa y Francisco Silvela (Simancas, 1969).

No obstante, la reforma urbana más importante de esta época fue la planificación y construcción de los ensanches con el objetivo de derribar las antiguas murallas de la ciudad para alojar el exceso demográfico. Se trata de nuevas áreas de residencia para la burguesía y las clases medias que favorecen la segregación social de la élite y

la división social de Madrid. En efecto, los ensanches de Salamanca, junto a la Castellana, de Argüelles, las Salesas, los Jerónimos y Recoletos, albergaron las residencias de la burguesía. Pero el proletariado también fue afincado en los ensanches del sur de la calle Alcalá, en el barrio fabril de Chamberí y en el barrio rural surgido junto al puente de Toledo. Junto a ellos surgió el extrarradio en zonas como el arrabal de Tetuán de las Victorias, el del Parque de Madrid (El Retiro), el de Pacífico, el de la zona de Cuatro Caminos y la Estación del Mediodía (Atocha). Estos extrarradios madrileños fueron núcleos rurales cercanos a la ciudad, pero fuera del perímetro del ensanche. Su aparición fue otra de las características de la remodelación de las ciudades españolas. En ellos se asentaban las clases populares, sobre todo obreros e inmigrantes¹¹. En Madrid, el extrarradio rápidamente se configura como una zona industrial, en especial el extrarradio del sur, aquél que une la Estación del Mediodía con la Estación del Norte (Príncipe Pío) a través de otras cuatro estaciones: Goya, Imperial, Peñuelas y Delicias. Este extrarradio tuvo un gran desarrollo industrial, ya que era un lugar apropiado para la especulación inmobiliaria, con un precio más barato del suelo que no sufre las elevadas cargas impositivas del interior de la ciudad, de ahí la progresiva concentración de fábricas en torno a carreteras que permiten el tráfico fluido de las mercancías como la de Francia, que une Cuatro Caminos y Tetuán por el norte; la del Camino de Hortaleza en el este, que permite la comunicación entre el barrio de La Prosperidad y el de La Guindalera; y al sur, la carretera de Toledo. El extrarradio madrileño se caracteriza, como el resto de extrarradios españoles, por la ausencia de alumbrado, por sus vías angostas sin pavimentar y la poca salubridad que provoca la falta de desagües (Sambrić y Lorezosa, 2000).

11. Capel (1977) ha señalado las características de los extrarradios siguiendo la obra publicada en 1867 por Ildefonso Cerdá *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*. (Reedición de 1968). Madrid: Instituto de Estudios Fiscales. Cerdá, según Capel Sáez, establece tres características fundamentales del extrarradio: la ausencia de ordenación pública, su aparición como expresión de una voluntad individual y una estructura basada en elementos rurales preexistentes. Cerdá divide los extrarradios entre aquellos formados por atracción viaria, que son los más antiguos; los formados por causas industriales; y los formados por causas administrativas, que son aquellos que han surgido como un cinturón fiscal alejado del núcleo urbano para gozar de menores cargas impositivas.

De esta manera, para finales del siglo XIX, Madrid queda configurada según los patrones de las metrópolis industriales de la época, con un casco antiguo que concentra al Madrid popular, el de los viejos ruidos, los viejos oficios y la miseria de la realidad de los bajos fondos; los ensanches de la burguesía en torno al anillo intermedio de la ciudad, con su idea de una ciudad saludable y próspera para la élite capitalista; y el extrarradio o anillo más alejado, núcleo proletario, popular e industrial (Simancas, 1969; Juliá y Ringrose, 1995). Gracias a las transformaciones urbanas de finales del siglo XIX, Madrid descongiona su casco antiguo y adapta la trama a las nuevas exigencias de la industria. Madrid inicia un proceso de modernización urbana que permitirá la construcción de una cultura urbana propia, dinámica y cercana a los patrones de las ciudades europeas.

2.3.2. Cambios urbanos a partir del siglo XX (1900-1917)

Debido a la aceleración demográfica de Madrid a principios del siglo XX¹² y a la incorporación de las nuevas áreas residenciales de los ensanches y los extrarradios, la capital supera sus límites municipales. Por el norte, los arrabales de Tetuán se extienden más allá de Cuatro Caminos; hacia la carretera de Francia, el perímetro urbano avanza a través de los caminos de Chamartín y Hortaleza; hacia Vallecas, la expansión se realiza a partir del eje calle Alcalá-Carretera de Aragón-Carretera de Valencia; al otro lado del Manzanares, el crecimiento se realiza en torno a la carretera de Extremadura y la de Toledo (Simancas, 1969).

12. Como ocurre a menudo, la historiografía no se pone de acuerdo en el recuento de los habitantes de Madrid entre 1900 y 1920. Simancas (1969) utiliza cifras en torno a los 576.538 hab. para 1900. En 1920, el mismo autor, estima que en Madrid existía una población de 848.383 hab., es decir, un aumento del 32%. Juliá y Ringrose (1995) hablan de 539.835 hab. en 1900 y de 952.832 hab. en 1930, con un aumento del 43%. Juliá y Ringrose asocian este incremento significativo de la población madrileña a la llegada de inmigrantes, gracias a la incorporación de 72.161 hab. entre 1900 y 1910, cifra que aumenta entre 1910 y 1920 hasta los 158.682 hab., alcanzando entre 1920 y 1930 la cantidad de 219.650 hab. Es decir, que para 1930 Juliá y Ringrose estiman que los 952.832 hab. se repartían entre un 37% de la población nacidos en la capital, a los que habría que sumar otro 37% de población procedente de la provincia (352.547 hab.), de la región central y de Castilla y León (352.547 hab.); más un 26% de gallegos, asturianos, cántabros, andaluces y valencianos (247.736); es decir, un total de 600.284 inmigrantes, que corresponden a un 63% del total de la población.

En el extrarradio, que protagoniza el crecimiento de Madrid durante esta época, las condiciones siguen siendo deficitarias en cuanto a infraestructuras y salubridad, por mucho que algunos proyectos, como el de Núñez Granés de 1906 (Sambricio y Lopezosa, 2000), tuvieran como objetivo acabar con sus deficiencias urbanas. Núñez Granés propuso el establecimiento de vías radiales que unieran los núcleos de la periferia con el Centro mediante una carretera de circunvalación. Con ello se pretendía establecer una relación más estrecha entre crecimiento urbano y desarrollo económico. Este estudio no consiguió los objetivos que perseguía, pues el extrarradio se mantuvo como una zona de autoconstrucción, con una morfología deteriorada dominada por chabolas y barracas, y una preocupante carencia de servicios fundamentales. Lo que sí destacó el estudio de Núñez Granés fueron las consecuencias económicas del crecimiento del extrarradio, pues las sucesivas intervenciones urbanísticas permitieron que los dueños del suelo acumularan grandes beneficios económicos, sobre todo el clero en el norte, que habían comprado grandes solares, y las compañías de ferrocarriles en el sur. Sin embargo, el extrarradio madrileño se mantuvo como la zona de residencia de los inmigrantes y del proletariado en enclaves como la calle de Magallanes, la calle Peñuelas, los Altos de la Moncloa, Vallehemoso, Arroyo de Embajadores, las cuevas en la Montaña del Príncipe Pío, El Carmen, Tetuán, La Prosperidad, La Guindalera, Las Ventas, Puente de Vallecas y Las Carolinas (Capel, 1977).

Al margen del desarrollo del extrarradio, una de las reformas urbanas más importantes de este período fue la construcción de la Gran Vía. En relación a su cronología, los distintos autores parecen ponerse de acuerdo en que las obras se inician en 1910, aunque el proyecto fue presentado a finales del siglo XIX¹³. La Gran Vía nació con una voluntad

13. Capel (1977) así lo afirma. Sambricio y Lopezosa (2000) ubican en 1882 los orígenes de la propuesta de construcción de una Gran Vía moderna que consiga unir el Centro con la zona de Argüelles. Éste proyecto es atribuido a Carlos Velasco Salaberry y Francisco Octavio Palacios. En 1901 se aprueba dicho proyecto por el Ayuntamiento y en 1910 comienzan las obras de construcción. Las causas del retraso entre la propuesta de 1882 y su aprobación por el Ayuntamiento en 1901, así como su posterior construcción en 1910, son, según Sambricio y Lopezosa, de índole social, ya que dicha obra necesitó de la aprobación de la sociedad madrileña, aunque fueron más trascendentales las causas políticas, ya que antes de iniciar la reforma urbana que conllevaba dicho proyecto era necesario aprobar la Ley de Reforma Interior y Saneamiento de 1895, que permitía realizar obras de reforma interior mediante concesiones a patronos privados.

de reforma urbana total, ya que entre sus objetivos se encontraban los tradicionales de mejorar las condiciones higiénicas de la ciudad, pero también los de modernización del centro urbano para convertirlo en un área de servicios, propia de las metrópolis del nuevo siglo. Las Grandes Vías de esta época, que se proyectaron en distintas ciudades de la geografía española, poseían un significado cultural fundamental, ya que permitían la inserción en los interiores de las ciudades del orden y de la jerarquización urbana propias de los espacios elitistas, en contraposición del desorden de las zonas populares de los cascos antiguos y el extrarradio, con su asalto descontrolado de la calle o sus estructuras caóticas (Uría, 2008b). La Gran Vía madrileña supuso, desde el punto de vista urbanístico, la ruptura de la trama histórica del Centro y la posibilidad de intervenir en el casco histórico mediante una reforma radical que forzó la expropiación de numerosas familias de las casas que se derribaron para su construcción, lo que arrojó a la calle a una población con carencia de medios que, junto con el fuerte aluvión migratorio característico de esta época, permitió que los precios de los alquileres se incrementaran. Fue un proyecto urbanístico que orientó la vida de la capital desde el Centro hacia una vía que concentró los principales servicios de la ciudad, en especial los dedicados al comercio (Grandes Almacenes Madrid-París y Casa Matesanz), las comunicaciones (Telefónica), las finanzas (grandes bancos), el ocio y los espectáculos, los cuales se desplazaron hacia la Gran Vía en busca de un público más elitista (Simancas, 1969; Capel, 1977; Rueda, 1993; Sambricio y Lopezosa, 2000).

Las implicaciones culturales de las transformaciones urbanas de Madrid son significativas en el caso de la Gran Vía, pero su planificación fue el resultado de un proceso más dilatado en el tiempo, que convirtió a Madrid en una ciudad metropolitana, capaz de albergar una sociedad moderna y dinámica en sus nuevas zonas residenciales, además de incorporar una masa nada despreciable de inmigrantes que se asentaron en los extrarradios, junto a las nuevas instalaciones de la industria y del desarrollo capitalista. Madrid estaba adaptándose a la aparición de una nueva cultura urbana nacida de la revolución tecnológica en la industria, los transportes y, por supuesto, los servicios financieros y comerciales, que pasarían a determinar su función eco-

nómica dentro del conjunto del Estado como una capital dinámica en cuanto a su oferta de servicios. De ahí que su desarrollo en el sector terciario tuviera que incluir una oferta importante de ocio para su población, que incorporara los espectáculos culturales tradicionales de la alta cultura, pero que también fuera capaz de agradar a las nuevas masas de población popular que habían crecido a la sombra de las industrias, los comercios, el transporte y la inmigración. En Madrid, como en el resto de capitales de provincia de España y de las ciudades de Europa, la aparición de una cultura urbana no se llevó a cabo sin la necesaria confrontación entre una esfera elitista, guardiana del poder y de la tradición, y una cultura popular nueva y masiva que reclamaba parte de su espacio cultural dentro de la ciudad

2.4. El nuevo ocio y los espectáculos teatrales urbanos en el inicio del siglo XX

Como hemos expuesto hasta ahora, entre 1900 y 1920, el desarrollo económico, la nueva distribución de la sociedad y el crecimiento urbano, permitirán que las masas urbanas vayan conquistando poco a poco los ambientes culturales que estaban sometidos a los valores de la clase dirigente. Su cultura elitista se ha visto amenazada: las tradiciones religiosas asisten a un proceso de secularización de las costumbres, aparecen cambios en las funciones sociales de la familia y el desarrollo tecnológico de la vida urbana maravilla con su afán científico tanto a la alta cultura como a la cultura popular. En una época de grandes innovaciones científicas y entusiasmo tecnológico, la industrialización impone nuevos hábitos de vida. Una nueva masa de obreros y empleados, condicionados por el horario de trabajo y la vida urbana, emplearán su tiempo libre en un ocio secularizado, libre de valores religiosos, que sustituirá la misa dominical por las tabernas y cafés de las ciudades. Es un ocio programado, una nueva "vida contemporánea", alejada del elitismo de los salones burgueses del siglo XIX. De ahora en adelante, frente a unos espacios de diversión jerarquizados, donde la capacidad económica y la posición social determinan el acceso, nos encontraremos con lugares más eclécticos, que se abren a todos los públicos de las ciudades, en los cuales se irán diluyendo las

normas y rituales sociales que diferenciaban a las clases urbanas (Jover y Gómez-Ferrer, 2001; Dugast, 2001).

Estos nuevos espacios de ocio configuraron muy pronto unas prácticas culturales novedosas que cuestionarían todo el sistema de las bellas artes, tal y como había quedado definido entre finales del siglo XVIII y mediados del siglo XIX (Shiner, 2004). Todo un conjunto de originales actividades lúdicas desafiaron los cánones de la pintura, la literatura, la arquitectura o la escultura. En las ciudades europeas y norteamericanas comienzan a celebrarse ferias y a construirse parques de atracciones, cuyo origen es anterior aunque ahora adquieren un objetivo más industrial. En las ferias, por ejemplo, triunfan ilusionistas como Georges Méliès, que exhibe sus habilidades en la feria del Trono de París. Un parque aristocrático como era el Prater de Viena se transformará en un parque de atracciones que combina espectacularidad y tecnología, con casetas de tiro, kioscos, acróbatas, comidas al aire, montañas rusas y su famosa "Gran Rueda". Mientras, las ciudades contemplan la llegada de nuevos espectáculos deportivos como el ciclismo, las motos, los automóviles, la hípica, el boxeo o el fútbol. Son los denominados *sports*, palabra inglesa que significa diversión y algarabía. Cuando Georges de Saint-Clair y Pierre de Coubertin funden la Union Sportive française des sociétés athlétiques en 1887, los *sports* cristalizarán en la espectacularidad de los Juegos Olímpicos de 1900 en París. Viajes, carteles, postales, moda, toros y libros juveniles, son todas ellas nuevas formas de arte menor que poco a poco irán adquiriendo mayor categoría cultural gracias al auge de las exposiciones universales, donde se combina la producción industrial y la riqueza comercial con la creación artística.

2.4.1. Los espectáculos teatrales urbanos

Junto a estas formas de entretenimiento aparecen nuevos espectáculos teatrales. Afincados en la ciudad, empiezan a proliferar en sus barriadas cabarets, cafés-concierto y music-halls. En ellos encuentran acomodo propuestas originales de este periodo como la canción popular, el *sketch*, la pantomima o el vodevil norteamericano. Sus oríge-

nes son complejos dada la proliferación de espectáculos similares en las distintas ciudades europeas, pero todos ellos mantenían un mismo concepto de entretenimiento total.

Una de las primeras manifestaciones de sociabilidad urbana asociada a las culturas populares fueron los cafés, que eran el complementario del salón burgués para las clases acomodadas. No obstante, frente al carácter exclusivo de los cafés burgueses, los cafés literarios de principios de siglo de las principales ciudades europeas eran espacios más “democráticos”. En ellos la asistencia era libre, sin condicionamientos de clase o de riqueza; además, no observaban normas de conducta ni tampoco exigían un comportamiento ritualizado por parte de sus clientes. Fueron los primeros espacios públicos de la ciudad, sin fronteras entre la alta cultura y la cultura popular. Uno de los espectáculos más populares de las ciudades europeas fue el music-hall o café-concierto, variante musical del café literario, que en sus escenarios combinaba varios espectáculos: canciones, comedias, acrobacias y danzas. Los café-concierto culminaron en el cabaret parisino, que se convirtió en un lugar especial que funcionaba como teatro, sala de conciertos y pista de circo, también con una clientela muy ecléctica que aplaudía a las nuevas artistas teatrales o *vedettes* (Dugast, 2001). Por el contrario, el vodevil y la pantomima tuvieron más éxito en Estados Unidos, con la proliferación de efectos dramáticos y espectaculares que combinaban la magia, las transformaciones o las sorpresas con la comicidad de los bailes y las canciones populares¹⁴.

En España, la irrupción en el ocio urbano de todas estas formas de espectáculos teatrales también amenazaron las diversiones tradicionales de la cultura dominante, en especial a la alta comedia o el gran teatro, que en este momento sufrirá una crisis artística e industrial, en parte motivada por la presión de estos nuevos espectáculos teatrales. Sus programas pecaban de un evidente estancamiento creativo, con obras excesivamente académicas y tradicionales, que recurrían o bien al tremendismo (Manuel Linares Rivas), al teatro “almibarado”

14. Su éxito en EE.UU. hace que no sean material interesante para el curso de este trabajo, centrando nuestra atención en los espectáculos europeos que influyeron en España, y en aquellos que nacieron dentro de nuestro territorio.

(Martínez Sierra) o al drama histórico (Marquina). Junto a la falta de originalidad dramática, el gran teatro se enfrentaba a una fuerte parálisis industrial por la imposición de fórmulas comerciales escasamente productivas, por los cambios en los hábitos culturales del público y por la proliferación de compañías de actores poco profesionales que pagaban sueldos muy bajos, lo que repercutía en un bajo rendimiento comercial. Los esfuerzos para renovar la alta comedia fueron demasiado teóricos y elitistas, con obras en exceso didácticas. A ello hay que añadir la ausencia todavía de un teatro de temática social. Así, la renovación del gran teatro se completará, curiosamente, cuando entre en conflicto con los espectáculos populares¹⁵.

Por lo tanto, a principios del siglo XX la alta comedia española se enfrentará a la competencia de los nuevos espectáculos teatrales. Al contrario de lo que ocurría con el gran teatro, el teatro popular se implantó en España con una nueva mentalidad capitalista, propia de la pequeña burguesía europea. Adoptó los mecanismos de la II Revolución Industrial para construir un teatro espectacular, con nuevos métodos dramáticos, nuevas fórmulas y originales técnicas de representación teatral. Con ello consiguió convertirse en un espectáculo capaz de adaptarse al mercado (Castellón, 1994). Ante la sucesión de las diversas formas de ocio que ofrecían las ciudades y el nacimiento del consumismo dentro de un público que reclamaba espectáculos originales, el teatro popular ofrecía un nuevo espectáculo que se apoyaba en elementos originales como la alternancia de partes habladas y cantadas, la sucesión de unidades cortas, la utilización de una historia que servía de hilo conductor y la participación destacada de las voces y los cuerpos de los actores (especialmente femeninos), y una decoración atractiva.

2.4.2. El teatro popular en Madrid

Así como en Europa y en España fueron proliferando las nuevas fórmulas teatrales, en Madrid, entre 1868 y 1890, el espectáculo teatral

15. Salaün (1990) es uno de los defensores de esta tesis junto con Albert Bensoussan, que en su estudio sobre el teatro de José Yxart plantea que éste autor teatral del siglo XIX buscó inspiración en el teatro popular ante la constatación del divorcio entre masas y Gran Teatro.

de signo popular de mayor proyección era el llamado teatro por horas. Los impulsores de este tipo de género teatral idearon una nueva modalidad de teatro que organizaba las sesiones en secciones de dos, tres o más actos de no más de una hora de duración cada uno. Fue un proyecto personal de tres actores y empresarios teatrales (José Vallés, Antonio Riquelme y Juan José Luján), que implantaron en el café-teatro *El Recreo*¹⁶ un nuevo sistema basado en sustituir la consumición por un teatro de mayor categoría, a mitad de precio (25 céntimos por función o un real) que el del café-teatro y a diversas horas. De *El Recreo*, la nueva fórmula teatral triunfó en el *Teatro Variedades*, el primer teatro, que no café-teatro, que acoge de forma exitosa el teatro por horas. De la acostumbrada "función completa" del gran teatro se pasa a una "función por secciones" de una hora, de ahí su nombre. Era un tipo de espectáculo que se adaptaba a las costumbres nocturnas de la sociedad madrileña, acostumbrada a cenar tarde, lo que impedía su asistencia a una obra completa de la alta comedia, pero que si podía asistir a un teatro que proponía varias secciones a distintas horas. De ahí que su aparición alterara los gustos habituales del ocio entre la población madrileña, la cual podía elegir a su libertad la hora y la obra que quería ver representada por un precio más que asequible: mientras que el gran teatro costaba en torno a 4 o 5 pesetas, el teatro por horas tan sólo costaba 1 real, por eso a estas obras se las llamó piezas, porque los vendedores ambulantes vociferaban el eslogan de ¡A un real la pieza! Aparte de forzar a los empresarios a bajar los precios, el teatro por horas les obligaba a proponer un programa mucho más variado que el de la alta comedia. En sus inicios (1870-1880), el teatro por horas representaba sainetes y juguetes cómicos, que eran comedias

16. El origen de los cafés-teatro y del resto de espectáculos populares responde a criterios regionales más que a un origen único. Dugast (2001) establece el origen de los cabarets y music-halls franceses en los cafés-concierto de los arrabales parisinos de época napoleónica, que a su vez fueron una conquista burguesa de los *folies* o casas de campo de la aristocracia francesa del siglo XVIII. Espín (1988) estima que el origen de los cafés-teatro madrileños no se debe sólo a la influencia del *café-concert* parisino, sino también a la afición madrileña por el teatro de aficionados entre 1860 y 1870. Parece que el público madrileño gustaba de la recitación de largas tiradas de versos, lo que obligó a la instalación de escenarios en los cafés. En ellos, se podía asistir a la representación de una obra interpretada por artistas principiantes a cambio de una consumición. Fue dentro de este ambiente de los cafés-teatro donde hizo su aparición el teatro por horas. El ambiente y la participación activa del público fueron los motivos principales que explican el origen del teatro por horas en Madrid.

de personajes populares sin música de acompañamiento; así como revistas (espectáculos frívolos que alternaban partes cantadas y habladas), parodias (caricaturas de obras del gran teatro) y zarzuelas, todas ellas acompañadas de música. Durante sus años de desarrollo (1880-1890), los géneros más cultivados fueron la revista de actualidades, con cierto despliegue de espectáculo; el sainete, los juguetes cómicos, las humoradas, los proverbios y los fines de fiesta. Ya en su momento de plenitud (1890-1900), el teatro por horas adopta los géneros que posteriormente serán considerados típicamente madrileños: el sainete madrileño, especialmente lírico, (*La Verbena de la Paloma* y *La Revoltosa*); y las zarzuelas, en concreto la cómica y pueblerina, pero también la zarzuela romántico-sentimental, de mayores pretensiones artísticas; además de las acostumbradas parodias, revistas y juguetes cómicos (Espín, 1988).

Desde sus inicios, el teatro por horas fue llamado también Teatro Chico, por contraposición a las tragedias, dramas y comedias de dos, tres o más actos del Teatro Grande, de una sola función y mayores pretensiones artísticas. Más adelante, debido a su gran éxito entre el público, los madrileños adoptaron el término de género chico¹⁷, un vocablo que recoge el nuevo espíritu innovador de éste teatro de obras cortas ("chicas"), de un solo acto y de temática variada. Su brevedad permitió reducir la duración del espectáculo, ofreciendo una nueva representación teatral que premiaba la rapidez, el cambio, la agilidad y el dinamismo, todas ellas actitudes relacionadas con la irrupción del sentido urbano de la vida. En su momento de mayor plenitud, entre 1890 y 1900, el género chico era el espectáculo teatral más demandado por

17. Existe en la historiografía una evidente confusión terminológica entre los nuevos espectáculos teatrales que aparecen con la irrupción del teatro por horas, sobre todo en el uso del término de género chico. Espín (1988) contempla que esta confusión proviene de la doble interpretación histórica del género chico. Por un lado, desde sus inicios, el género chico fue asociado al nuevo teatro por horas, es decir, a las obras cortas de un solo acto que se representaban en el teatro por horas. Por otro lado, el término de género chico adoptó un significado peyorativo para la crítica culta que defendía el gran teatro, que hacía una distinción elitista entre el Género Grande de la zarzuela de dos o más actos, y el Género Chico o zarzuela de un solo acto. Para Espín Templado lo más apropiado, desde el punto de vista historiográfico, es utilizar el término de teatro por horas, ya que es el que aparece primero en la documentación y, además, engloba a todas las obras en un acto, sin distinción de géneros.

la población madrileña. Sobre todo porque su masificación había permitido abaratar su precio, convirtiéndolo en un espectáculo popular (Moral, 2004). Precisamente, el éxito de público del teatro por horas precipitó su crisis, transformando un espectáculo original en un producto masivo que fue perdiendo espectadores a medida que decaía como novedad entre la población de Madrid. A partir de 1900, el teatro por horas quedó relegado para la crítica teatral del momento como un entretenimiento sin valor dramático, una forma de pasatiempo frívola y picante sin talento. Será en este momento, hacia 1905, cuando el teatro por horas se fragmentará en otras fórmulas teatrales populares que lo caricaturizan o, simplemente, acaban por barrerlo de las tablas: la parodia, las revistas y el "género ínfimo".

Estos cambios que aparecen en la escena popular a partir de 1900 suponen la desaparición de anteriores espectáculos (como es el caso del café cantante de flamenco) y la masificación de la canción popular, lo que determina la incorporación al teatro por horas de nuevos espectáculos que permitan suplantar los dramas "ñoños" y reducir las sesiones de los géneros que habían triunfado con anterioridad. Además de los cambios en el programa de los teatros por horas, estos sufren una serie de transformaciones estructurales que permitirán suplantar las anteriores obras por espectáculos más "modernos", de números cortos, argumento tenue y preferencia por la "vedette" o estrella de la canción popular. Se irá configurando toda una industria del espectáculo popular, caracterizada por teatros con un escenario reducido, escasa decoración, compañías de pocos actores y un sistema complejo de iluminación (en 1906 se comenzará a utilizar el foco eléctrico). Este nuevo teatro por horas continuará ofreciendo una oferta de espectáculos divididos en periodos cortos que no sobrepasan los diez minutos, como secuencias o cuadros. Al incorporar en un mismo programa un repertorio tan variado de espectáculos teatrales, el teatro por horas no desaparece sino que se transforma, adquiriendo una gran importancia cultural dentro del ocio madrileño, ya que será dentro de sus escenarios donde iniciarán sus pasos todos los nuevos repertorios de formas teatrales urbanas, entre ellas el cinematógrafo (Salaün, 1990; Salaün y Robin, 1991; Íñiguez, 1999).

Dos géneros que triunfarán a partir de 1900 dentro del teatro por horas serán la zarzuela y el cuplé. De los dos, el que más éxito cosecha a partir de 1900 es el cuplé. Al contrario que la zarzuela, cuyo origen es madrileño, el cuplé proviene de Francia. Designa a una sola copla de una canción que se representaba en los cafés concierto, salones, cabarets y *music halls* de la capital francesa. En España, la utilización del término cuplé parece que se utilizó para referirse a las formas tradicionales de canción popular, tales como tonadillas o la propia zarzuela. Así, el cuplé fue el continuador de las canciones folklóricas españolas, adaptándolas a las nuevas formas teatrales del teatro por horas entre 1900 y 1925. Sirvió de vehículo para transformar el patrimonio folklórico nacional en un repertorio de canciones populares y colectivas (Salaün, 1990; Amorós, 1991).

Como observamos, por su influencia en la cultura popular madrileña, el teatro por horas fue el modelo teatral que permitió la aparición de dos formas nuevas de espectáculo, además de las ya indicadas, que vinieron a revolucionar el ocio madrileño en los primeros años del siglo XX: las variedades primero y el cinematógrafo después. Hacia 1906, el espectáculo teatral que adquiere mayor apogeo entre el público son las denominadas variedades, que competían en los teatros por horas con el género chico, el cuplé y la zarzuela. Las variedades llegaron, como en el caso del cuplé, de París, donde habían triunfado desde 1893. Se trataba de un espectáculo total, capaz de alternar los números visuales y cantados, con espectáculos circenses, baile y cuplé. Normalmente, el programa giraba en torno a una estrella del cuplé, precedida de espectáculos de baile. El resto de las atracciones completaban el programa, con números de malabares, hipnotizadores, cómicos o domadores procedentes del circo. Desde 1906, las variedades triunfarán en toda España, a la vez que incluirán en su repertorio números de opereta y sesiones de cinematógrafo. Para 1910, los precios más baratos de las variedades, la programación de sesiones durante todo el día y la heterogeneidad del público permitirán la masificación de los teatros por horas. Durante estos años, las variedades ya han evolucionado desde unos primeros espectáculos más eróticos a sesiones más selectas y honorables, que posibilitaban llegar a un público más amplio (Salaün, 1990).

En el teatro por horas cabían todos los espectáculos que se adaptaran a las secciones de su programa. Era un teatro que favorecía la asistencia del nuevo público cosmopolita de Madrid, un público de gustos nocturnos que empezó a frecuentar los nuevos espacios urbanos diseñados para ofrecer una nutrida red de servicios comerciales. Ante este público, los espectáculos del teatro por horas eran una novedad que causaba gran curiosidad y que, tras el impacto inicial, se asentaron como una forma de ocio "tradicional" para los madrileños. En apenas cincuenta años, la cultura madrileña identificó el nuevo ocio urbano del sainete, la zarzuela o las variedades con una modalidad de teatro "castiza", es decir, genuinamente madrileña. Este vínculo entre el teatro por horas y la cultura popular se aprecia en la rapidez con la que el público bautizaba con nombres populares las formas del teatro por horas, evidente en el caso del género chico, un término acuñado en Madrid para referirse a las obras "chicas" del teatro por horas. Sin duda, este éxito estaba relacionado con el carácter urbano del nuevo espectáculo teatral, más dinámico, ágil, rápido y original que el gran teatro o alta comedia del siglo XIX. Era un espectáculo que podía integrar otros espectáculos, formando un conjunto fascinante que, además, ofrecía sus programas a un precio asequible para una gran mayoría de población. Su éxito entre la población madrileña proporcionó beneficios económicos y la posibilidad de configurar una industria cultural capaz de competir con el gran teatro. Poco a poco, su espacio empezó a albergar nuevos espectáculos más completos y deslumbrantes, como fue el caso de las variedades. Estos espectáculos ofrecían una sensación de totalidad, con la combinación de todo tipo de números y atracciones, entre las que se incorporó el cinematógrafo, para completar un programa competitivo, un programa que mostrara la cultura del ocio de las ciudades modernas de Europa. Madrid acogió el cinematógrafo dentro de sus programas de variedades como un número que completaba el resto del programa. El cinematógrafo comenzó su construcción cultural compitiendo dentro del resto de los números de las sesiones de variedades de los teatros por horas madrileños, y al igual que había ocurrido con el teatro por horas, el público de Madrid pronto asoció el cinematógrafo con su cultura "castiza".

Capítulo 3. El cinematógrafo: del invento al entretenimiento, 1906/07-1912/13

En 1910, el periodista Alejandro Larrubiera (*LIEyA*, 1910-12-08) se sorprende del rápido éxito del cinematógrafo entre la población madrileña y su transformación en un hábito cotidiano: “¿Había cinematógrafos cuando usted, que es hoy un respetable papá, hacía pilotes en la escuela?..... Sombras chinescas, y gracias, que «cines» ni soñarlo”. Ahora sí que hay cines para todos los públicos madrileños, con unas salas elegantes donde se proyectan películas baratas:

“Por «el corto interés» de veinte céntimos puede usted gozar, amigo mío, lo indecible viendo representar sobre una sábana [...] trozos de vida más o menos regocijados ó terroríficos; asistir sin menoscabo de su persona, al choque de trenes, hundimiento de puentes, batallas entre moros y cristianos [...]”.

La lista de Larrubiera se alarga, con todo tipo de imágenes que atraían la curiosidad de los madrileños, además del resto de espectáculos propios de los teatros por horas, en especial el género ínfimo de altas horas de la noche.

En un momento que podemos ubicar cronológicamente entre 1906 y 1907, las revistas de Madrid se hacen eco del éxito de exhibición de espectáculos teatrales con cinematógrafo en la villa y corte. Es el tiempo de nuevas salas de teatro por horas más elegantes, que acogen en sus escenarios a los artistas de varietés, junto con la proyección de todo tipo de películas de cinematógrafo. Parece que la industria del cinematógrafo madrileño tiene en la exhibición su principal base económica. La baratura

del precio de las entradas y la transformación de los incómodos barracones en elegantes salas de teatro por horas, atraen a todos los públicos de la ciudad. Con la incorporación del cinematógrafo en estas salas elegantes comienza una relación cultural compleja con los espacios de exhibición del teatro por horas, que ya representaban espectáculos de género chico y varietés. Se establece una competencia entre los espectáculos teatrales y las películas dentro de un mismo espacio, que tendrá consecuencias importantes para la posterior definición cultural del cine en estos años.

Estas salas elegantes se presentan como el marco idóneo para que el teatro por horas añada a su público exclusivo, el que habita en los barrios populares del casco antiguo¹⁸, con su peculiar sentido de la diversión y su predilección por un ocio definido por la feria y la algarabía, un público que pertenece a la clase urbana no proletaria de Madrid, indefinido culturalmente, ya que, al igual que aprecia lo popular por su inocencia y alegría, también echa en falta en los nuevos espectáculos unos valores más propios de la clase media. En efecto, esta clase de pequeños comerciantes propietarios o de trabajadores de talleres medianos, es la que acude en masa al teatro por horas y contagia con su cultura el ambiente de la exhibición. Con su presencia define el cine como una costumbre social y un hábito de ocio que tendrá en Madrid unas connotaciones propias. Pero el público del cinematógrafo y el teatro por horas no se ceñirá sólo a esta clase urbana no proletaria, sino que conseguirá acoger en sus butacas a los sectores acomodados, que también intentarán definir culturalmente su asistencia y reclamarán su idea del cine.

3.1. Los espacios de exhibición del cine en Madrid

A partir de 1907, aproximadamente, encontramos evidencias en los textos sobre la transformación de los locales de exhibición del

18. Entendemos por casco antiguo la zona delimitada por la plaza del Callao, plaza de Cibeles, la estación del Mediodía (actual estación de Atocha) y la calle de Toledo. En este casco antiguo hemos tenido en cuenta lo que la historiografía de Madrid entiende por Distrito Centro: Puerta del Sol, plaza del Callao, plaza de Cibeles y plaza de Cánovas del Castillo (Miguel Salanova, 2010); y, además, hemos añadido el casco histórico en torno a la calle de Toledo, la Plaza Mayor, y los actuales barrios de la Latina y Lavapiés.

teatro por horas y del cinematógrafo en espacios más cómodos y elegantes. Estas salas se ubicarán dentro del casco antiguo de la ciudad para aprovechar su importancia como zona comercial y de servicios, participando del empuje económico de Madrid en los primeros años del siglo XX. Aquí, entre sus calles, la industria del cinematógrafo conocerá un crecimiento de la exhibición, con el aumento del número de salas y la mejora de las condiciones de asistencia al cine. Pero la llegada de los salones elegantes no amenazó la unión entre teatro por horas y cinematógrafo, aunque inició una competencia económica entre las dos propuestas de ocio. Esta es una de las razones de la compleja relación cultural entre el cinematógrafo y los espectáculos teatrales. Mientras que el cinematógrafo ofrece un espectáculo distinto, económicamente no resulta rentable porque es incompleto, por lo que en Madrid se mantiene una programación complementaria con el teatro por horas y las variedades.

3.1.1. Los salones elegantes en Madrid

En enero de 1907, Madrid veía como los espacios teatrales que albergaban cinematógrafos sufrían transformaciones y se convertían en lugares más confortables: "Algunas empresas de cinematógrafos han sabido corresponder al favor constante que les viene dispensando el público, transformando los locales, de barracones sucios que eran, en salones lujosos, bien acondicionados, confortables, limpios" ("Los cinematógrafos", *NM*, 1907-01-17).

En un reportaje sin firma de la revista *EAT* volvemos a encontrar la misma información:

"Hasta hace un año, el cinematógrafo tuvo por único refugio rústicos barracones, en los que la percalina disimulaba apenas la falta de tableros. Hoy, que el espectáculo cinematográfico tiene por empresas ilustradísimas personas y hombres adinerados, busca por mansión diminutos palacios, en los que el hierro y la mampostería custodian fuertemente el luminoso foco que, al abrirse en hilos de luz proyecta sobre el lienzo interesantes escenas animadas" ("El teatro", *EAT*, 1907-08-15, 2).

Según estos textos, ante el anterior éxito del cinematógrafo en las barracas, desde 1907 los empresarios madrileños que se dedican a

la exhibición de espectáculos proponen proyecciones en locales más elegantes y exquisitos, que el reportaje no disimula en identificar con palacios. No todos los locales elegantes alcanzan tal grado de distinción, y las revistas aportan ciertos nombres que son destacados como verdaderos templos de la exhibición. Es el caso del Coliseo Imperial, el Enna Victoria, el Salón Madrid o el Coliseo Noviciado, descritos en los dos reportajes que ofrecemos como lugares espaciosos y confortables, sobre todo el Salón Madrid y el Coliseo Noviciado, que acaparan los elogios del reportaje de la revista *EAT*, por utilizar su elegancia como un criterio de distinción con respecto a las demás salas de espectáculos madrileñas, convirtiendo la contemplación de sus fachadas y de sus interiores en un aliciente por sí mismo¹⁹.

Hemos omitido la información relativa a los gastos que genera el mantenimiento de estos locales, su alumbrado, las dimensiones de sus pantallas o los aparatos de cinematógrafo que se utilizan en las proyecciones porque son datos arquitectónicos sobre la evolución de la exhibición que no interesan para nuestro trabajo. En efecto, para nosotros resulta más interesante inferir como esta profusión de detalles sobre los elementos decorativos y la construcción de nuevas salas elegantes parecen obedecer a una intención propagandística, que de-

19. En el reportaje de *EAT* ("Los teatros", 1907-08-15, 2), claramente propagandístico, el Salón Madrid y el Coliseo Noviciado son tratados en notas aparte, con profusión de datos y detalles sobre su construcción, materiales y costes. Del Salón Madrid se dice: "El Salón Madrid, situado en la calle de Cedaceros, es, sin disputa, el mejor de este género que en España existe, y en él se encuentran reunidas las ventajas de seguridad, lujo y ventilación. Tanto ha cuidado la Empresa este último detalle, que en el interior del local se nota el efecto de la temperatura reinante. El salón de espectáculos, artística y elegantemente decorado, la sala de espera, y todas las dependencias, en fin acreditan una Empresa espléndida y de muy depurado gusto [...]". Más detalles se dan del Coliseo Noviciado, sala a la que el reportaje dedica el mayor número de líneas, sin duda para publicitarla ante su inminente inauguración: "La sala de espectáculos, capaz para 600 personas, puede servir de modelo en su género. Tiene 20 metros de extensión por 12 transversalmente. Cuenta con seis bonitos palcos frente al escenario, cuya embocadura es de seis metros de ancho por cuatro y medio de alto. Las butacas, verdaderos cómodos sillones, están forrados de terciopelo rojo en invierno, y de rejilla en los meses caniculares, como corresponde á cada una de las distintas estaciones del año. La sala de espera de la entrada general es una amplia terraza, enlosada higiénicamente con baldosines hidráulicos. En verano le prestan amenidad y frescura plantas y un buen surtido puesto de refrescos. Para la época invernal, esta misma sala de espera será cubierta con una montera de cristal y hierro. La fachada es tan artística [...]. A ambos lados de la magnífica verja de entrada se han instalado dos despachos de billetes cuyas cúpulas solamente costaron más de 500 pesetas [...]" (6).

fiende una idea de la exhibición cinematográfica elitista, en contraposición con los barracones, lo que supone cierta definición cultural del cine. Por ejemplo, el Salón Madrid se presenta como el adecuado para la aristocracia, mientras que tanto éste último como el Coliseo Noviciado son propios de una capital europea como es el caso de Madrid:

“No han escatimado nada para presentar el hoy favorito espectáculo de los madrileños en las condiciones que apuntadas quedan, y que son las que cumplen en una capital de primer orden, no debiéndose permitir por las autoridades esos barracones de feria que por ahí funcionan en el centro de Madrid, constituyendo un mentís a nuestra decantada europeización [...]” (7).

Para el autor de este artículo, el cinematógrafo ha encontrado un espacio que lo define desde valores de elegancia y distinción. En el Salón Madrid y en el Coliseo Noviciado, los madrileños pueden encontrar ejemplos de cines que se asemejan a los modernos locales europeos y se alejan de los populares barracones. Madrid, por su rango de capital, se merece tener unos locales dignos de su importancia en el país. Por lo tanto, las salas elegantes no sólo adquieren unas características arquitectónicas atractivas con su belleza y comodidad, sino que además aportan al cinematógrafo cualidades culturales que lo comienzan a definir desde la distinción, el elitismo o la modernización. Precisamente, en Europa también se asiste a una parecida evolución en las salas que exhiben cinematógrafo. En Francia, Abel (1998) señala que, entre 1907 y 1910, los lugares que exhiben aparatos de cinematógrafo se han desplazado desde espacios al aire libre, como podría ser el caso de los parques de atracciones, a sitios más permanentes, que tienen vocación de convertirse en salas especializadas en la exhibición de películas. Más adelante, en la segunda década de principios del siglo XX, estas salas, gracias al patrocinio comercial de productoras como Pathé, Gaumont o Eclair, se convertirán en “palacios de cine”, que ofrecerán espectáculos cercanos a los gustos de la alta sociedad francesa. Algo parecido encontramos en Alemania, donde la exhibición itinerante en casetas, carpas o circos es sustituida por una exhibición estable que se ubica en las principales arterias comerciales y se incorpora, al igual que en Madrid, en las programaciones de las salas teatrales (Paech, 2002). En España, también se había iniciado esta diferenciación entre salas permanentes y salas itinerantes para el cinematógrafo. Aprovechando

el éxito de público de los teatros por horas en las distintas capitales de provincia, el cinematógrafo se incluye en sus programaciones. Por ejemplo, en Asturias los pabellones cinematográficos comienzan a ofrecer espectáculos de variedades y películas a la altura de 1909. Más tarde, entre 1911 y 1912, la fusión con las variedades se irá diluyendo a favor de una mayor presencia de programas sólo con cinematógrafo (Madrid, 1996). De igual manera, anteriores trabajos locales habían destacado también el cambio en la exhibición a partir de 1905/06 aproximadamente. Es el caso del País Vasco, Cádiz o Zaragoza, donde el cinematógrafo invade por estas fechas los locales de espectáculos teatrales (Zunzunegui, 1986, Garofano, 1986; Sánchez Vidal, 1996). Sin embargo, en ninguno de estos trabajos, exceptuando el intento en el libro de Madrid sobre el cine en Asturias, encontramos una clasificación de las salas de cinematógrafo, más allá de la elaboración de un listado completo con todos los espacios asociados al cine, de enorme utilidad para obtener información, pero insuficiente para hacernos una idea de la influencia cultural de la exhibición entre el público de las distintas ciudades españolas estudiadas.

En el caso de Madrid, Martínez Álvarez (1992) clasifica las salas en teatros, cinematógrafos y variedades, pabellones cinematográficos o barracones y salones cinematográficos, siguiendo un criterio cronológico, aunque nosotros también apreciamos un criterio cultural, pues parece que esta clasificación obedece a la relación entre cine y teatros en Madrid. En referencia al último tipo de salas, los salones cinematográficos, Martínez Álvarez además no especifica su programación, aunque los define como grandes espacios de considerable elegancia. Suponemos que se refiere, por lo tanto, a los salones elegantes que comienzan a mencionarse en la documentación en torno a 1906 y que son los que destaca el texto citado de *EAT*. Pérez Perucha (1995), en su densa síntesis sobre el cine primitivo en Madrid, ofrece una clasificación más simplificada a la que aporta Martínez y la propia documentación que nosotros utilizamos, distinguiendo entre dos tipos de salas: los barracones y los salones elegantes. Entre 1896 y 1903, Pérez Perucha establece el dominio de los barracones ambulantes y populares; entre 1903 y 1906 acontece la transición de los barracones a las salas elegantes, para llegar a la última fase de la exhibición que va

de 1906 a 1909 (aproximadamente las fechas de nuestro trabajo) en la cual las salas elegantes, según Pérez Perucha, no obtienen el favor del público, y por esta razón se recurre a los programas mixtos de cine más teatro por horas. Como mostraremos con la documentación, el éxito del cine en Madrid no puede concebirse en solitario, sino asociado al teatro por horas. No existen aun espacios únicos para el cine. Quizás por eso Pérez Perucha acusa al cine madrileño de precario en su exhibición, pero si tenemos en cuenta la unión entre cine y teatro por horas, el panorama cambia y podemos apreciar un gusto por la asistencia a las salas teatrales para ver cine y disfrutar con los géneros propios del teatro por horas. En trabajos posteriores al de Pérez Perucha, como el de López Serrano (1999), la unidad entre cine y espectáculos ya se tendrá en cuenta no como un criterio de retraso para la exhibición del cine, sino como un elemento característico de dicha exhibición en Madrid. Así, López, Fernando se refiere a como el cine expande sus dominios por los espectáculos de ocio urbano de más éxito en esa época en Madrid (teatros, recreos, verbenas y festejos).

Como podemos apreciar en Madrid, el criterio más apropiado para realizar una clasificación de la exhibición es aceptar la simultaneidad de espacios que nos ofrece la documentación²⁰. De los dos textos, el que ofrece una clasificación es el de *EAT*. Nos encontramos, en un principio, con los pabellones o barracas, de los cuales no se nombra ninguna sala concreta: "Algunos de ellos, por la modestia de su instalación y por la escasa novedad que ofrecen en sus programas, no merecen la pena de ser citados especialmente" ("El teatro", *EAT*, 1907-08-15, 13). Ofrecen peores condiciones y parecen ofertar un espectáculo combinado de cinematógrafo y género chi-

20. Nuestros cines de referencia son los nombrados en el texto de 1907 "Los cinematógrafos" (*NM*, 1907-01-17) y "El teatro" (*EAT*, 1907-08-15), los cuales suman un total de veinte: Teatro Barbieri, Teatro de la Plaza del Callao, Circo Parish, Coliseo Imperial, Coliseo Noviciado, Teatro de la calle del Duque de Alba, Edén Concert, Enna Victoria, Exposición y Recreo del Niágara, Teatro Fantástico, Teatro de la calle de Fuencarral, Teatro Gimeno, Kursaal, Teatro Martín, Palacio de Proyecciones, Petit Palais, Salón de La Latina, Salón Madrid, Salón Madrileño y Salón Moderno. La información sobre estas salas en González Torreblanca (2007) y Espín (1988). No hemos encontrado, entre los cines nombrados en los textos, ninguno ubicado en la zona del ensanche, como asegura Palacio (2003), ya que nosotros consideramos la zona del ensanche la que tiene como eje el Paseo de Recoletos y el barrio de Salamanca, tal y como identifica la historiografía (v. cap. 2).

co, aunque no son importantes en 1907, porque han sido desplazados por los nuevos locales que ofrecen cinematógrafo y variedades. Estos últimos son la segunda categoría que aparece en el reportaje, y los más importantes debido a la novedad de su programación y las nuevas prestaciones que ofrecen durante la exhibición. El texto nombra como representativos el Coliseo Imperial, Coliseo Noviciado, Enna Victoria, Exposición y Recreo del Niágara, Petit Palais, Salón de La Latina y Salón Madrid. Por último, el texto nombra los salones que ofrecen cinematógrafo y teatro por horas sin variedades, es decir, lo que se conocía como género chico (Teatro Barbieri, Teatro Fantástico, Palacio de Proyecciones y Salón Madrileño). No hay una distinción tan clara con los anteriores, porque estos teatros podían cumplir también con ciertas condiciones de comodidad, y sus programas eran los propios del teatro por horas, pero el texto los trata de distinta manera. Se sitúan en una posición intermedia entre los pabellones y los salones elegantes. Su única diferencia es que ya no son novedad, porque siguen ofreciendo género chico, mientras que los salones elegantes de Madrid introducen las variedades. Hay que añadir que en el texto también aparecen cuatro salas que no son clasificadas en ninguna de las categorías anteriores: Circo Parish, Edén Concert, Kursaal y Salón Moderno. No obstante, esta clasificación no esconde el hecho de que en Madrid todavía pervive una fuerte unidad de espectáculos, donde el cinematógrafo y las variedades son las propuestas de ocio en teatros más originales, las que necesitan unos salones más elegantes y modernizados que suplanten a las envejecidas barracas.

A esta unidad de espectáculos hay que añadir que la suplantación de las barracas por las salas elegantes no conlleva un cambio de ubicación geográfica de los nuevos locales en el plano urbano de Madrid. Siguiendo con la clasificación anterior que hemos establecido, y que utilizaremos como referencia en este punto del trabajo, los salones de cinematógrafo más variedades nombrados en el texto (segunda categoría tras las barracas) se sitúan en el centro de la ciudad, en las postrimerías de la Puerta del Sol y en la calle Toledo: Coliseo Imperial (Concepción Jerónima, 8), Coliseo Noviciado (San Bernardo, 59), Enna Victoria (Pez, 7), Exposición y

Recreo del Niágara²¹, Petit Palais (Barquillo, 14 duplicado), Salón de La Latina (Toledo, 60) y Salón Madrid (Cedaceros, 7). La tercera categoría de teatros que ofrecen cinematógrafo está más dispersa, aunque no se ubican más allá del extrarradio obrero, siempre cerca del centro: Teatro Barbieri (Primavera, 7) Salón Madrileño (Atocha, 68), Palacio de Proyecciones (Fuencarral, 142) y Teatro Fantástico (Sagasta, 19).

En Madrid, la zona del centro es la que concentra las actividades comerciales principales de la ciudad, en donde proliferan los talleres artesanales y el comercio de subsistencia, con las tiendas de alimentación, bebidas y el abastecimiento de combustible. Es el núcleo más dinámico de la capital en cuanto a servicios. A partir de 1905, en las calles más dinámicas (Puerta del Sol, Alcalá y Carrera de San Jerónimo), comienzan a surgir comercios y servicios más modernos: bancos, ministerios, oficinas, hoteles, cafés, tiendas de muebles, de tejidos, de moda y las casas fotográficas. En torno a estas calles prolifera una gran vida popular, ruidosa y en algunas ocasiones mísera. En el extrarradio se concentran, a su vez, las residencias de la incipiente población proletaria, que acude al centro para abastecerse. El centro de Madrid es, por lo tanto, un centro cívico y cultural, donde el ocio teatral encuentra una mayor concentración de población para poder expandir el negocio de la exhibición. No obstante, la mayoría de los comercios mantienen una estructura familiar, con una inversión muy modesta y unas relaciones laborales tradicionales, en las cuales las redes familiares garantizan la solidaridad, con unos hijos y parientes que trabajan en los establecimientos como aprendices y dependientes, al cuidado paternalista de unos dueños que les garantizan la subsistencia. Es, por lo tanto, un comercio atomizado y con mucha competencia, al igual que ocurre con la propia exhibición teatral y cinematográfica en esta época, por mucho que las revistas publiciten el éxito de público de las nuevas salas elegantes:

“El cinematógrafo es el espectáculo del día. Para la confección de películas hay constituidas sociedades en el extranjero, algunas también en España, con muchos millones de capital [...] A pesar de los cuantiosos gastos que cada cinta cinematográfica representa, la industria resulta

21. Según Martínez Álvarez (1992, 120) se desconoce la ubicación de esta sala.

muy productiva, por la gran venta que las películas tienen. Desde el punto de vista reeditivo, el cinematógrafo es un negocio. Calcúlase que algunos de esta Corte cuyos locales tienen cabida bastante, rinden de 60 á 70 pesetas por cada sección [...]” (“Los cinematógrafos, *NM*, 1907-01-17).

El texto destaca que el cinematógrafo se ha constituido ya en una industria a la altura de 1907, en principio extranjera y española, y que resulta un negocio con rentabilidad, teniendo en cuenta que hay una recaudación de entre 60 o 70 pesetas por sección. A éste éxito también ha ayudado la aparición de las salas elegantes, que atraen a unas clases acomodadas que comienzan a asistir al cinematógrafo, para unirse a la masa popular del centro de Madrid y ampliar el público del nuevo espectáculo²². Para 1900-1906 se estima que el número de salas ha aumentado en España, según la contribución al Estado de los espectáculos de declamación, canto, pantomima, cinematográficos, coreografías, etc. Desde 1906 hasta 1908, estas cotizaciones siguen creciendo hasta alcanzar unas 1.974 cotizaciones, cifra que disminuirá entre 1908 y 1914, con un promedio en estos años de 1.571 cotizaciones anuales (Uría, 2008b)²³. Para 1911, La Real Orden del 1 de enero establece la contribución industrial de los exhibidores sobre el precio de la entrada, distinguiendo entre salas permanentes y ambulantes, lo que supone una institucionalización de la exhibición en toda España y, por extensión, también en Madrid (Vallés, 1990). Evidentemente, estos datos no son fiables en términos estadísticos, pero sí que ofrecen un indicio sobre el aumento de salas de espectáculos en España, y coinciden con los dos reportajes en cuanto a cronología, pues la fecha de 1907 parece el inicio de una tendencia ascendente del negocio de exhibición en España y, por consiguiente, también en Madrid. Entre 1906

22. Así lo exponen en el texto de *EAT* (“El teatro”, 1907-08-15, 13): “Y opinamos nosotros que no ha de ser despreciable la competencia que estos saloncitos harán á los teatros en el próximo invierno, toda vez que por un precio infinitamente inferior ofrecen al público una obra teatral y una sesión cinematográfica. Las clases modestas, por lo menos, concederán sin duda su preferencia á estos salones, si continúan ofreciéndoles los atractivos que hoy les brindan, y en tan ventajosas condiciones”

23. Las cifras que ofrece Uría corresponden a los Datos de la Estadística Administrativa de la Contribución Industrial y de Comercio. Sin embargo, estos datos ofrecen una guía y están muy lejos de ser concluyentes. Así, no es posible conocer que proporción de estos espectáculos ofrecían proyecciones de cinematógrafo. Además, muchas de estas empresas de espectáculos no estaban reconocidas por parte de la Administración.

y 1912, la exhibición cinematográfica dentro de los espectáculos del teatro por horas es un éxito de taquilla que permite el inicio de la consolidación del cinematógrafo como un espectáculo mejor valorado y más frecuente entre la población madrileña, gracias a su vinculación con la cultura masiva del ocio en el centro de la ciudad, algo a lo que ha contribuido el cambio de exhibición de las barracas a las salas elegantes (Palacio, 2010).

3.1.2. *El cinematógrafo y los espectáculos teatrales de Madrid*

En 1907, la competencia entre los distintos espectáculos es evidente en Madrid, donde el cinematógrafo quiere ganar espacio dentro de las programaciones de los teatros por horas:

“Al poco tiempo de sentar sus reales el cinematógrafo en Madrid, visto el rapidísimo auge que adquiriría y la franca predilección que mostraba el público por él, llegó a creerse, y no sin fundamento, que lo mismo que el género chico había derrocado á la clásica zarzuela española, y el género ínfimo al género chico, el cine no tardaría en enseñorearse en absoluto sobre las cenizas del teatro por horas, al que desde un principio parecía amenazar de muerte. La exhibición de las películas animadas no puede ser en realidad, por muy interesante y muy duradero que sea el asunto que en ellas se presente, bastante por sí solo para constituir un espectáculo [...]” (“El teatro”, *EAT*, 1907-08-15, 1).

El reportaje ofrece el panorama del ocio teatral de Madrid como una batalla entre los distintos espectáculos teatrales. El cinematógrafo irrumpirá dentro de los espectáculos que ofrece el teatro por horas y provocará una desestabilización de su programación. Ya antes existía una competencia entre los diferentes espectáculos teatrales para apoderarse del cartel. Como se refleja en el texto, en un período de tiempo relativamente corto, el género chico irrumpió para desplazar a la zarzuela, y éste a su vez se vio intimidado por el género ínfimo. Ahora, la batalla por la taquilla se librárá entre el cinematógrafo y los demás espectáculos, en especial el género chico y el ínfimo, ambos anteriores protagonistas del ocio teatral de Madrid. Para el redactor de éste reportaje, el teatro por horas aún no debe temer por la competencia del cinematógrafo, ya que de momento se comporta más como un aliado que como un enemigo en las programaciones, pues parece ser que las proyecciones de cinematógrafo no son lo suficien-

temente entretenidas sin el acompañamiento de una programación que incluya varios espectáculos.

Con la incorporación del cinematógrafo en el teatro por horas Madrid ofrece una oferta de entretenimiento que en muchos medios se considera excesiva. Así lo ve el periodista Alejandro Miquis (*NM*, 1907-06-20):

“Los teatros ¡por fin! Nos han dejado descansar durante una semana. Desde Septiembre no nos habíamos visto en otra, y es muy de temer que pasen los años sin que el caso se repita. La aterradora fecundidad más que conejil, de nuestros autores, nos tiene condenados á estreno permanente. No se crea, sin embargo, que al descanso de los teatros ha correspondido el descanso de las musas, ni mucho menos: las musas han seguido sesteando con sus protegidos, lo que hay es que han venido á menos ¡todavía á menos! y han elegido para campo de sus amores ó de sus locuras las barracas de cinematógrafo”.

De igual opinión es Andrenio (*NM*, 1908-12-17):

“Jamás ha habido tantos teatros en Madrid como al presente. Entre los antiguos coliseos y los Cines, á los cuales hay que anteponer el ex de las cosas pasadas, puesto que en la mayoría de ellos ya no se rinde culto á la película, funciona en Madrid una treintena de salas de espectáculos. Esto demuestra que la observancia del Reglamento de Teatros en punto á la hora de terminar las funciones, no ha perjudicado tanto á los teatros como algunos empresarios y algunos cómicos –más los empresarios que los cómicos- suponían. Acabando las funciones á las doce y media, hay más teatros abiertos que nunca y los de cierta categoría resisten la competencia económica abrumadora de los ex-Cines [...]”.

Si bien el dato de la treintena de locales puede no corresponderse con la realidad, en este fragmento del artículo que Andrenio dedica al teatro por horas cabe destacar la confusión que existía en los textos sobre el cine, donde la alusión a cines es tan sólo de espacio de exhibición, pues Andrenio advierte que muchos de ellos sólo tienen el nombre, ya que no proyectan películas. Muchos de los teatros tenían cine, pero la mayoría son teatros sin cine o cines que no tienen cinematógrafo. Los términos se utilizan indistintamente y se refieren todos al teatro por horas y no al cine en solitario. Para la proyección de películas, esta complementariedad y confusión de espectáculos en las programaciones teatrales puede resultar perjudicial, lo que Andrenio interpreta como una falsedad en la exhibición del cinematógrafo, una trampa para atraer al público. Considera que sólo existen dos salas que

tienen aparato de cinematógrafo, aunque en ellas se proyectan películas y a la vez se programan números de *music hall* o variedades²⁴. Existe, por lo tanto, una confusión en las fuentes entre los espectáculos y los espacios donde se exhiben, la cual afecta a las opiniones de la prensa y decanta la valoración de la exhibición en Madrid entre los que colocan al cinematógrafo como la novedad que será capaz de acabar con el teatro por horas, y los que siguen opinando que el teatro por horas y el cinematógrafo son un mismo espectáculo, complementarios entre ellos. En esta controversia, Andrenio opta por defender la complementariedad, admitiendo el éxito económico que está adquiriendo el cinematógrafo en esos momentos. Pero su valoración es, en sí misma, también controvertida, porque sigue manteniendo una postura favorable al teatro por horas, el cual ha sido capaz de aguantar la presión del cinematógrafo²⁵.

En España, entre 1906/07 y 1912/13, los espectáculos teatrales dominan el ocio urbano de las dos principales ciudades. En el caso de Madrid, el éxito masivo del teatro por horas va a condicionar las opiniones sobre el cinematógrafo, al que se considera complemento del género chico, el género ínfimo y las variedades. Minguet (2008) ha observado que en Barcelona esta competencia entre el cinematógrafo y el teatro por horas es similar a la de Madrid, aunque parece que hay una mayoría de textos que critican negativamente al teatro por horas y comienzan a elogiar el cine. En Madrid, la competencia entre espectáculos supone

24. Así lo expone Andrenio: "Recorriendo los varios teatros y teatrillos de la corte, se observa la derrota de la película. Verdaderos Cinematógrafos sin compañía cómico-lírica no hay más que dos y esos tienen que ayudarse con números de Music-Hall. Cuando empezaron á extenderse por Madrid los cines, no faltaron profetas que predijeron la derrota del género chico por la película. Algunos moralistas al por menor se felicitaron de ello en nombre de las buenas costumbres. Algún autor de Revistas de gran espectáculo, nos presentó al género chico, suplantado por el género ínfimo y á éste por la película. Ha ocurrido precisamente lo contrario. El género chico ha arrojado á la película de su casa y solo la tolera como complemento ó intermedio" (NM, 1908-12-17).

25. Ambos textos, el de Andrenio y el de Miquis, han sido utilizados por Pérez Perucha (1995) en su epígrafe sobre el cine primitivo en Madrid, aunque hemos comprobado que Pérez Perucha equivoca la fecha del artículo de Miquis y lo data el 17 de junio, cuando en realidad fue publicado el 20 de junio. No obstante, Pérez Perucha utiliza los textos para justificar la subordinación del cinematógrafo a los espectáculos del teatro por horas, lo que dificulta su éxito entre el público madrileño. Para nosotros, los textos son un documento valioso para comprobar como el cine y el teatro por horas tienen una relación de complementariedad y no de competencia.

un enfrentamiento entre lo viejo (el teatro por horas) y lo nuevo (el cinematógrafo y las variedades) que también se daba en otras ciudades españolas, aunque este enfrentamiento no supone aún que el cinematógrafo vaya a vencer al teatro por horas, sino que ambos se apoyan como complemento el uno del otro: el cinematógrafo atrae a más público a los teatros y aumenta su rendimiento económico, mientras que el teatro por horas ofrece al cinematógrafo un espacio de exhibición y una complemento a su todavía escasa programación de películas.

Por lo tanto, para evitar un fracaso en la exhibición cinematográfica, las películas tienen que incluirse dentro de un programa diverso que permita la complementariedad entre todos los espectáculos:

“Es, pues el cinematógrafo un aliciente muy agradable, un complemento de función, un fin de fiesta, pero no un espectáculo completo. Prueba que así lo reconocen implícitamente, no sólo el público, sino hasta los mismos que lo explotan el hecho de haber buscado siempre algo más, de índole muy distinta, para completar la sección [...]” (“El teatro”, *EAT*, 1907-08-15, 1).

Aceptada la complementariedad de espectáculos por el público y por los empresarios, sólo queda saber que complemento es el más idóneo para el cine. El reportaje del “El teatro” opta por una unión entre género chico y cinematógrafo. También existen otras voces que rechazan el género chico: “El género chico, el tan desprestigiado género chico, no podía olvidar el quebranto que le ocasionaba aquél foco de luz [...] en su pequeñez buscó el medio de destruir á aquel poderosamente enemigo [...] el cinematógrafo [...] creyóse protegido del otro y he aquí como el género chico acaba de invadir las barracas” (“El género variétés”, *AC*, 1907-10-01). En este texto, el género chico es una mala influencia para el cinematógrafo y necesita unirse a otro tipo de espectáculos:

“El público ávido de novedades, ha acogido bien esta amalgama, pero [...] creemos que aquel entusiasmo inicial será rapidísimo [...]. En suma: que el cinematógrafo y las variétés han de vivir unidos [...]. Porque digan lo que quieran los pesimistas, el cinematógrafo y las variétés tienen aún algunos años de vida sin necesitar la fingida protección que el género chico parece dispensarle”.

Estas ideas provienen de una publicación favorable a la programación de variedades como era el boletín *Artístico-Cinema-*

tográfico, que dependía de los anuncios de artistas de variedades que aparecían incluidos en sus páginas y que ocupaban la totalidad de la publicación. Aun así, estas ideas contrapuestas sobre las programaciones complementarias del cinematógrafo con el género chico o con las variedades muestran la división de opiniones sobre el cinematógrafo y, a su vez, son una prueba de que el cine en Madrid era apreciado por ciertos medios como complemento del teatro por horas.

En Asturias, Madrid (1996) también documenta la relación entre el cine y las variedades en los mismos términos que en *Artístico-Cinematográfico*: el cinematógrafo es el complemento, mientras que el espectáculo importante son los números de variedades. Admitiendo los distintos matices, tanto en Barcelona, en Asturias y en Madrid, el cinematógrafo aún tiene que compartir en su exhibición los espacios del teatro por horas durante el periodo que media entre 1905 y 1910. Pero, mientras tanto, comienza a definirse con una exhibición que no proviene específicamente de la cultura del teatro por horas, sino que imita al Gran Teatro con la construcción de salones elegantes. A partir de ahora, las relaciones entre el cine y el teatro por horas basculan entre el complemento y el rechazo. Palmira (2010) ha observado que entre Madrid y Barcelona existen diferencias en cuanto a las relaciones entre espectáculos y cine. Mientras que en Barcelona el cine adquiere una temprana independencia frente al teatro por la mayor proliferación de salas con proyección exclusiva de cine y una oposición del sector teatral; en Madrid, por el contrario, la complementariedad entre cine y teatro por horas se mantiene más tiempo porque el número de salas que exhiben sólo cinematógrafo es menor. Para aumentar el público, las salas elegantes de Madrid, como el Salón Madrid o el Coliseo Noviciado, deben mantener programaciones mixtas, sin que en ellas el cine se imponga todavía al género chico o a las variedades. En este enfrentamiento entre los géneros teatrales y el cinematógrafo, el éxito de éste último en Madrid no dependerá tanto de la elegancia de las salas como de su influencia en una cultura madrileña acostumbrada a la variedad del teatro por horas.

3.2. El público del cine en Madrid

En Madrid, durante la primera década del siglo XX, la cultura popular del centro histórico, de las calles que rodeaban la Puerta del Sol, era una cultura que los madrileños denominaban castiza. Sus usos y costumbres determinarían unos hábitos en la forma de disfrutar, participar y elegir el ocio. Con la aparición del teatro por horas entre esta cultura castiza y su ubicación en el centro de la ciudad, los madrileños encontraron un espectáculo teatral nuevo que recurría a su cultura para buscar la inspiración. Para mantener la sed de novedades de éste público, el teatro por horas incorporó en sus programaciones novedades, entre ellas el cinematógrafo. Este nuevo invento se encontró con un público castizo entregado a los teatros por horas y se aprovechó de esta audiencia. Con los cambios en la exhibición, el ambiente castizo de las primeras barracas de cinematógrafo se fue ampliando a las clases urbanas no proletarias, a las clases medias y a los sectores acomodados, que acudieron a las salas elegantes para contemplar los programas mixtos de teatro por horas y cinematógrafo. Esta sociabilidad del público en los teatros de Madrid derivó en una democratización de los espectáculos teatrales, y ayudó al crecimiento de la exhibición cinematográfica en Madrid. Al principio, el público, independientemente de su origen social, disfrutaba gustoso del ambiente festivo y del entretenimiento barato que ofrecía el cinematógrafo, pero posteriormente los valores culturales que defendían los diferentes públicos influyeron en sus motivaciones a la hora de acudir al cine.

3.2.1. Democratización del público

La asistencia al teatro por horas en Madrid se había convertido en un hábito cultural. Éste tipo de espectáculos gozaban de un gran éxito entre los madrileños y el cinematógrafo aprovechó el reclamo del teatro por horas:

“El hecho de que haya tantas salas de espectáculos dramáticos ó lírico-dramáticos en Madrid está democratizando el teatro. El público ha crecido. La población de la corte no ha aumentado sensiblemente en los últimos años. ¿Dónde se metía toda esa gente que llena hoy los quince, veinte o más teatrillos nuevos? ¿En los cafés, en las tabernas,

en las tertulias caseras? ¿Se quedaba sencillamente en su casa para no gastar en un teatro, relativamente caro, por no vestirse, por no ir lejos de su barrio? Lo cierto es que esos teatrillos, esos ex-Cines están haciendo una propaganda del teatro más eficaz que todos los teatros oficiales y subvencionados. Sin duda, el arte que se ofrece al público en la mayoría de esos salones es un arte inferior, un rudimento grosero de arte, pero ellos acostumbran al público á ir al teatro, crean el hábito que es la mayor fuerza social y enseñan á la gente á ver y oír. Ejercen así una influencia civilizadora [...]” (Andrenio, *NM*, 1908-12-17).

Para Andrenio, los cines, o salas que ofrecen programas mixtos de teatro por horas y cinematógrafo, han ayudado a democratizar el teatro porque, además de agradar con sus películas al público popular asiduo de este tipo de espectáculos teatrales, ha ampliado este público e incorporado a todas las clases sociales. Ahora el teatro, el cine y demás números dramáticos o cómicos son consumidos por todo el público de Madrid, que se ha acostumbrado a acudir al teatro. A la altura de 1908, el cinematógrafo es para Andrenio un valor cultural importante para los madrileños. No obstante, con anterioridad a 1908, el éxito del cinematógrafo ya había ayudado a ampliar su público entre la sociedad madrileña. Ir al cine se convierte en una actividad común entre los madrileños²⁶. Desde el principio contó con un gran éxito, en parte debido a su ambiente, que era nuevo y festivo, de un gran atractivo. Todo lo que rodeaba a la exhibición tenía una gran atracción, desde el atropello masivo de la gente a la entrada, las fachadas de los teatros o los “voceros” que vendían el espectáculo; hasta su ambiente interior, con las piruetas, acrobacias, chistes, canciones y películas que ofrecía la programación. Era una diversión apropiada para una cultura acostumbrada al bullicio del centro de la capital. En la revista *NM* Julio Camba (1907-07-25) publicó un artículo que exaltaba el ambiente popular del cine: “Yo en esto del cine soy tradicionalista. Yo amo la memoria de aquellos cines primitivos que estaban instalados dentro

26. Así se manifiesta en el texto anónimo de *NM* ya citado de “Los cinematógrafos” (1907-01-17): “La afición al ‘cine’ [...] constituye en Madrid un verdadero colmo. El público invade los locales casi por asalto, y en las tertulias caseras se comentan con lujo de detalles, el éxito de las últimas películas estrenadas ó las piruetas de los clowns más o menos musicales que debutaron la noche anterior. Desde el vocero que chilla y gesticula á la puerta de la barraca arengando á la masa ingenua que espera, invitándola á presenciar la función, hasta el que dentro relata los acontecimientos que van pasando sobre el lienzo, los locales, el público, los órganos automáticos, todo lo que constituye el ambiente de esta clase de espectáculos, es de un carácter muy sugestivo”.

de una barraca en la que no había asientos de preferencia ni espíritu de clase". Tras esta defensa de la tradicional asistencia de los madrileños a las ferias y barracas donde se exhibían cinematógrafos, Camba continúa con la descripción del ambiente que se respiraba dentro de estos espacios:

"A la entrada, un maravilloso orquestión ejecutaba motivos de El Trovador y de Marina. El orquestión estaba lleno de dorados, que brillaban de un modo milagroso sobre los blancos y los azules, al fulgor científico de las luces eléctricas. Los chicos se pasaban delante del orquestión y miraban aquellas columnas salomónicas que giraban y giraban hacia arriba y que no se acababan nunca. Un pequeño caballero de casa bordada en oro empuñaba un martillo, haciendo pendant con una duquesita un poco Wateau y, en el momento preciso la duquesita un poco Wateau y el pequeño caballero, descargaban sus martillos sobre unos timbres y ponían en la partitura una nota metálica, aguda y vibrante. Mientras tanto el charlatán pronunciaba una arenga ante la multitud infantil que se había congregado frente al orquestión. Este charlatán no formaba parte del orquestión, pero lo parecía.

-¡Pasen, señores, pasen! –gritaba el charlatán.

-¡Vengan á ver el asalto de un tren en el desierto! ¡Película emocionante!...".

Observamos en este texto como el ambiente que Camba ofrece es similar al que ha descrito Andrenio, con su democratización del teatro, y el que ofrece el texto de "Los cinematógrafos", con la descripción del ambiente festivo de los cines. Los tres textos asocian el cinematógrafo a una cultura popular, madrileña y conocida, pero Camba restringe este ambiente al de las barracas, los espacios de exhibición anteriores a las salas elegantes, mientras que Andrenio y "Los cinematógrafos" no hacen distinción de espacios y solamente ofrecen información sobre un espectáculo con un ambiente tan atractivo que ha sido capaz de cautivar a todo tipo de público. Como podemos comprobar, un valor importante en Madrid para conseguir que el cinematógrafo llegue a más público será informar sobre el atractivo de su ambiente. El *Boletín Artístico-Cinematográfico* incluyó una publicidad de la película "Los piratas", producida por Pathé Frères y exhibida en el Teatro Novedades, que nos ofrece una verdadera crónica cultural del ambiente cinematográfico:

"Hace pocas noches, y entusiastas que somos de compartir de las emociones á que tan aficionada es la bondadosa muchedumbre de los barrios bajos, dirigimos nuestros pasos hacia la plaza de la Cebada. Allá

á lo lejos, el destello de los arcos voltaicos y la algazara de la muchedumbre nos hubiera atraído si no lleváramos la decisión de mezclarnos con aquel público impaciente que se estrujaba nervioso á la puerta del popularísimo teatro de Novedades” (“Los piratas”, AC, 1907-12-01).

En primer lugar, el ambiente masivo no se debe sólo a la presencia del Teatro Novedades en una calle céntrica de Madrid, como era la Plaza de la Cebada y la calle de Toledo, sino que éste enclave de la capital ya poseía ese ambiente popular y festivo sin la presencia del teatro. El cronista que escribe de forma anónima sobre éste ambiente, se ve atraído por él, tanto que está a punto de no entrar al cine para ver la película. En segundo lugar, el Teatro Novedades esta dentro de la tipología que el texto ya citado de “El teatro” tipificaba como sala elegante que ofrece cinematógrafo más variedades, es decir, es un teatro de mucho éxito y para toda clase de público, que mantiene el mismo ambiente popular de las anteriores barracas:

“Fue un verdadero triunfo adquirir localidad para la sección que había de comenzar en breve, y queriendo participar en todo de las expansiones de aquella masa de devotos del cinematógrafo, nos abrimos difícilmente paso, llevándonos tras sí el mantón de alguna chulapa ó los aterciopelados embozos de algún galán de plazuela. Los pisotones y la algarabía eran tales, que nos hubieran hecho maldecir el caprichito si en el momento crítico no se hubieran abierto de par en par los portales desvencijados, dejando franca entrada a la representación más genuina del pueblo madrileño”.

Este ambiente popular que se aprecia en el exterior del teatro continúa en el interior:

“Atropellándose furiosamente, en desenfrenada carrera, que nos hizo sospechar si allá arriba habría algún premio para el que llegara antes, lanzáronse á las puertas con ciego frenesí, ávidos de llegar pronto, impacientes por no perder el más mínimo detalle del espectáculo [...]. Como en aquél reducido espacio no cabía ya un alfiler, y algún ventajista se hallara molesto en el espacio que por clasificación le correspondía, expresó sus protestas en forma tan francamente expansiva, que provocó la risa de unos, las protestas de otros y el indignado ¡qué se callen! de algún aficionado que temía no oír bien la película; en aquel momento nos quedamos en tinieblas y el lienzo blanco se iluminó para obscurecerse luego ante el fondo negro en cuyo centro se leía en caracteres iluminados: Los piratas. Fijamos la vista en el escenario y dispusimos el oído para no perder detalle de las conversaciones de nuestros vecinos de localidad [...]”.

El texto ofrece un catálogo del comportamiento durante la representación en los teatros por horas. En esta introducción de la publicidad

sobre la película, el redactor ofrece una información muy parecida a la de los textos de "Los cinematógrafos" y de Camba. Todo gira en torno al ambiente y al comportamiento del público madrileño. Un público popular, que ofrece un espectáculo en sí mismo, con sus trajes, gestos chulescos, sus gritos y movimientos. El ambiente que estaba fuera se ha trasladado al interior del Teatro Novedades sin ninguna transformación en su comportamiento cultural, manteniendo los mismos valores populares que lo definen como un "público genuinamente madrileño". Pero, al final del texto, el cronista ofrece una nueva pista sobre cómo se diferencian los comportamientos culturales del público en el cine: él debe fijar la vista en la pantalla para cumplir con su obligación como periodista y relatarnos la película, aunque aún mantiene la tentación de seguir fascinado con el ambiente, pues se sigue esforzando en escuchar lo que hablan a su alrededor. Estamos ante un comportamiento dual: pasividad ante la pantalla y preferencia por el ambiente de la exhibición, o fijación en la pantalla y pasividad ante el entorno.

Al principio, el cinematógrafo ofrecía al público español una sociabilidad informal, propia de la cultura popular (Uría, 2008a). En la asistencia a los teatros o cines no existía una diferenciación cultural consciente entre el público. Todos participaban de una misma comunidad y aportaban al ambiente sus propios valores. En Madrid, este ambiente estaba compuesto, sobre todo, por un público céntrico y localista:

"Yo quisiera que el lector se situara con su imaginación en el ambiente de un día de mercado en este mercado abierto del Carmen: gritos de las vendedoras voceando su mercancía; discusiones de las «chicas de servir» a la mejor consecución de la sisa cotidiana que les salve de una esclavitud increíble, pero real, y de una miseria congénita heredada; vozarrones de los mozos que conducen los carros de mulas cargados de carnes y vituallas; vendedores de periódicos [...]. Detrás, como un decorado de esta zarzuela, el nombre, en caracteres llamativos, de una mujer: BELLA CHELITO. Es la fachada, partida en dos, a la calle de Tetuán y a la plaza del Carmen, del Chantecler" (López Ruiz, 1998, 50).

Los teatros por horas, como era el caso del Chantecler, se situaban en las zonas con más ambiente popular para captar mayor número de público. Parte de su éxito en taquilla provenía de aprovechar ese ambiente popular. Sus espectadores provenían de esa fauna social compleja, heterogénea y masificada del centro de Madrid, que

a principios de siglo aun no se ha definido socialmente. Su seña de identidad más característica es su participación en una cultura urbana y callejera, que en el caso de Madrid tenía una tradición histórica en la cultura castiza. El casticismo impregna el ambiente a la entrada de los teatros y cines de la capital, por eso Camba (*NM*, 1907-07-25) defendía el ambiente de las barracas, por su aire castizo: “Ello es que, en cuanto el cinematógrafo se convirtió en el cine adquirió un espíritu castizamente madrileño. El espectáculo es el mismo; pero, así como el éxito de un discurso está más que en el orador en el auditorio, así también la fisonomía de un espectáculo se la da, particularmente, el público que acude a él [...]”. De esta manera, Camba define el cinematógrafo a partir de su público, por eso considera que los *cines* son castizos y pertenecen a Madrid, en tanto en cuanto que la gente que acude a la exhibición proviene de la clase popular madrileña²⁷. Desde el punto de vista de Camba, las programaciones que ofrecen las barracas de cinematógrafo tienen en cuenta a la cultura castiza. Así, el cinematógrafo queda definido culturalmente por su público: “El cine es un espectáculo tan castizamente madrileño como la verbena de San Antonio [...]”. La similitud con la popular verbena madrileña de San Antonio no es un ejemplo fortuito de Julio Camba, pues en ésta verbena el ambiente festivo de las ferias incluía barracas:

“Y la de San Antonio abría el ciclo de las verbenas matritenses [...] entre la Florida y la montaña del Príncipe Pío, celebrábase esta verbena la noche del 12 al 13 de junio [...]. En torno a la ermita de San Antonio los tenderetes de chucherías y baratijas, y los columpios, y los tíos vivos, y las barracas de las atracciones; los puestos de churros y los tiros-al-blanco, los viverillos de tiestos [...] y los montones de botijos, los merenderos improvisados y las rifas escandalosas. Pero ningún verbenero, madrile-

27. Alonso (2008b) ya apreció que el texto de Camba tenía un valor importante para la historiografía del cine primitivo en Madrid. Para Alonso, Camba pertenece a la tendencia que define el cine positivamente por sus relaciones con el teatro por horas y su éxito popular. Le interesa especialmente la utilización de Camba de conceptos como cine, cinematógrafo y cine primitivo. Sin embargo, no compartimos del todo esa distinción tan tajante entre la tendencia positiva de los textos de las gacetillas culturales y cinematográficas y la otra tendencia opuesta, la de las gacetillas teatrales que critican negativamente el cine. Como hemos ido desarrollando en los epígrafes anteriores, la división en Madrid entre detractores y admiradores del cinematógrafo no es tan simple, pues algunas publicaciones teatrales como *El EAT*, en un mismo reportaje, elogian y desprestigian el cine. Se trata de una cuestión cultural, pues no parece que exista todavía una distinción plena entre cine y teatro por horas, precisamente porque se está construyendo culturalmente dicha distinción, como tratamos de estudiar en este trabajo.

ño o foráneo, iniciaba su jolgorio sin antes entrar en la ermita para rezar al santo de los enamorados” (Sainz, 1962, 109).

Esta verbena era una tradición en Madrid, y ella misma contribuyó a crear el concepto cultural de casticismo madrileño. Simancas (1969) cree que el casticismo madrileño es una tradición cultural que aparece en torno al siglo XVII, con los vendedores ambulantes, los mendigos, los mercenarios y los cesantes (desempleados de la Corte) de la Villa y Corte. Su actividad social se circunscribía a los “corrillos” cervantinos, a los altercados y las intrigas. Este sentido romántico del casticismo ha sido documentado a partir de textos literarios. Sus personajes a menudo son más novelescos que reales. Esta idealización del casticismo pervivió en Madrid hasta finales del siglo XIX, cuando Unamuno (1895) convierte el casticismo en una seña de identidad cultural para todo el territorio español. Alejado de la terminología romántica y literaria, Unamuno concibe lo castizo desde la pureza de la tradición culta: “Tomo aquí los términos castizo y casticismo en la mayor amplitud de su sentido corriente. Castizo deriva de casta, así como casta del adjetivo casto, puro. Se aplica de ordinario el vocablo casta á las razas ó variedades puras de especies animales, sobre todo domésticas [...]. De este modo castizo vine a á ser puro y sin mezcla de elemento extraño” (17). Para Unamuno lo castizo es pureza, conservación de la tradición: “Pero mientras no nos formemos un concepto vivo, fecundo, de la tradición, será de desviación todo paso que demos hacia adelante del casticismo. Tradición, de tradere, equivale á «entregar», es lo que pasa de uno á otro [...]. Pero lo que pasa queda, porque hay algo que sirve de sustento al perpetuo flujo de las cosas” (31).

En Madrid, la tradición, lo castizo, se manifiesta en su cultura popular: gastronomía, fiestas, vestidos, bailes, gustos y un carácter singular, como la manolería:

“Manolería equivalía a buen humor y sandunga, a optimismo y ganitas de juergazos, a movimientos respingones con garbo y léxico pintoresco entreverado de tacos y ajos; al rumbo del «¡aquí está todo pagado!»; al sentimentalismo pronto y al requiebro donoso espontáneo; a la alegría del trabajo... realizado sin prisas, y al postín de gastarse a lo loco los dos últimos duros; a la larga cháchara esquinera y a los terrosos coloquios de bodegón, al bailoteo de seguidillas boleras –con sus comparelas, atabalillos, pistoletes, embolados, paseos y pasares- y a los

manteamientos de peles acompañados de coplas tiranas; al contorneo torero de los machos y al plante donairoso de la hembras. Manolería equivalía –valga la paradoja- a la aristocracia de lo popular” (Sainz, 1962, 331-332).

Según Sainz, esta tipología del castizo madrileño proliferaba en la zona más céntrica de la ciudad, en los barrios del Rastro, la Inclusa, el Avapiés (actual Lavapiés), la plaza de Tirso de Molina, la calle de Toledo y Embajadores, en la zona de mayor concentración de comercios y de teatros por horas, es decir, donde se ubica el cinematógrafo en Madrid a principios de siglo. Junto a este casticismo popular, proliferaba también un casticismo más intelectual, que aparece en el siglo XIX y posee unas prácticas culturales algo distintas a las del casticismo popular: paseos, veladas de café, rebeldía de la juventud y las crónicas de los periodistas. Es este casticismo el que influye a la hora de valorar y apreciar el cinematógrafo en Madrid, pues los periodistas de espectáculos y los cronistas que se dedican a describir la vida madrileña en las revistas gráficas y teatrales, proceden de esta cultura que combina los valores del localismo madrileño más popular con las aptitudes intelectuales de su profesión. Para valorar el cinematógrafo deben optar por destacar su valor cultural como elemento propio del ambiente madrileño o, desde una visión más intelectual, observar qué ofrece al público, dónde lo ofrece y cómo lo ofrece.

Ambas valoraciones culturales del cinematógrafo tienen un origen en el casticismo madrileño, y eso es lo que determina que, en los textos que hemos analizado, el cinematógrafo se identifique con el ambiente de las calles de Madrid, y se defina a partir de él. Es un ambiente caótico, estridente y extrovertido, que muestra sus emociones sin vergüenza. Su comportamiento dentro del cine no difiere de su comportamiento cultural en la calle. A menudo, en los teatros por horas son comunes los pateos, ya sean espontáneos o provocados, y los aplausos escandalosos. Todo ello crea un ambiente bullicioso y ruidoso, lleno de vitalidad y movimiento, más propio de las ferias que de la reposada calma con que se contempla, por ejemplo, el Gran Teatro (Amorós, 1994). Madrid (1996) también ha apreciado el mismo comportamiento en los teatros de Asturias, con un público que comenta los espectáculos en voz alta, donde la algarabía, la oscuridad,

el humo del tabaco y las peleas son comunes. En el caso de Sevilla, Soto (2001) también aprecia que el cine se adapta al ritmo festivo de la ciudad, aprovechando el público que acude a las fiestas populares, aunque sin enfrentarse directamente con estas tradiciones culturales, sino compartiendo con ellas espacios y público. Para Minguet (2008), el ambiente dentro y fuera de la sala es un atractivo más para el cinematógrafo, porque este ambiente es democrático, masivo, sin distinciones sociales, y aumenta el público que acude a los teatros.

Parece que el cinematógrafo en Madrid tuvo un gran poder de atracción dentro de su cultura castiza, pero además, esta cultura castiza también atraía por su extravagancia a una intelectualidad de clase media y alta, que buscaba nuevas emociones y se divertía con el comportamiento del público popular dentro de los teatros. En los textos, la información, lo importante, lo que se destaca como propio del cinematógrafo no es la película, sino su capacidad para entretener a todo tipo de público y participar de la cultura castiza propia del centro de Madrid. Incluso para el casticismo más intelectual, el de los periodistas y los profesionales, como es el caso de Camba, el público es el que define y el principal atractivo del cine.

3.2.2. Características sociales del público que acude al cine en Madrid

A los espectáculos del teatro por horas de Madrid acudía un público indefinido socialmente, que vivía en el centro de la ciudad, o se desplazaba desde el extrarradio y el ensanche a la zona de la Puerta del Sol, la calle Toledo y sus inmediaciones para admirar las películas, disfrutar con el género chico y entretenerse con el ambiente festivo de los locales. Andrenio (NM, 1908-12-17) ofrece una primera caracterización social de este público:

“Es curioso observar los públicos de esos espectáculos, públicos de obreros, de menestrales, de gente de medio pelo, de las capas más humildes de la clase media. Hablo de los Cines populares, de los barrios excéntricos. El público suele ser en ellos un espectáculo más interesante para el observador que el que se representa en el escenario. Ese público, generalmente pone sus cinco sentidos en la escena, parece que sorbe con los ojos y los oídos el espectáculo y la música. ¡Qué ri-

sas ingenuas, qué regocijo infantil y primitivo, antes [sic] los más alevos [sic] chistes, ó las más grotescas astracanas de un gracioso! Es un buen público, atento, respetuoso casi siempre, bonachón, en que no se observa, ni el frívolo desdén de los públicos elegantes de los teatros principales, ni la grosería de los señoritos patosos que berrean y alborotan en los alegres templos de la sicalipsis y en los Cines elegantes. Hay en ese sano público popular mayor deseo de enterarse, de sentir una emoción estética, aunque sea tan interior como la que pueden suministrarle algunas obrillas del género chico, representadas por cómicos de la legua [...].”

Andrenio describe aquí el público de lo que él denomina *cines* o salas elegantes. En el texto el público es el protagonista, más que la programación del teatro, y proviene en su mayoría de la cultura castiza más popular: obreros y capas humildes de la ciudad o población urbana no proletaria. Su comportamiento es digno de admiración para Andrenio. Su ingenuidad no impide que disfruten de los espectáculos y se emocionen con las representaciones teatrales y las proyecciones de películas. No están distraídos, aunque exista ruido en la sala, sino que mantienen su mirada atenta, abstraídos por lo que ven, y son capaces de sentir una emoción estética. No ocurre lo mismo con lo que Andrenio califica de “público elegante”, aquel que acude también a los cines y a las representaciones dramáticas del Gran Teatro. Por descontado, Andrenio no duda de su cultura, pero para él ésta supone un prejuicio más que una ventaja, pues tratan con desprecio al teatro por horas y al cinematógrafo; además, algunos sectores de éste público elegante muestran una actitud poco respetuosa con el público popular, burlándose groseramente de las obras que se representan en los teatros populares.

En 1908, Andrenio describe un público heterogéneo, formado por todas las capas sociales de Madrid. En parte, ésta amalgama de público fue posible por el precio barato de los teatros por horas, que no lo elevaron cuando ampliaron sus programaciones y construyeron salas más elegantes, sino que mantuvieron un espectáculo asequible para la mayor cantidad de público. El cinematógrafo, las variedades, el género chico y todo lo que se representa en los teatros por horas de Madrid tienen un precio barato. Son espectáculos para todos los públi-

cos, desde el sencillo y popular hasta el más exigente²⁸. Parece que el precio barato de la entrada en los cines más su transformación en salones elegantes permitieron su masificación con un público interclasista: “Toda vez que por un precio infinitamente inferior ofrecen al público una obra teatral y una sesión cinematográfica. Las clases modestas, por lo menos, concederán sin duda su preferencia a éstos salones [...]” (“El teatro”, *EAT*, 1907-08-15). Así que el éxito de público de los cines se debe a su precio: “El ejemplo de los cines es concluyente: el mayor atractivo de ellos es la baratura, y con él basta para que constituyan un buen negocio, el mejor, seguramente, de cuantos negocios teatrales se hacen actualmente en Madrid [...]” (Miquis, *NM*, 1908-01-09). Junto a la comodidad de las salas elegantes y su ambiente atractivo, el precio era otro aliciente para acudir al cine en Madrid. Todo ello permite que el cinematógrafo adquiriera popularidad y que su público sea heterogéneo hacia 1907 y 1908, pues apenas existen barreras que impidan la asistencia al cine. No hay barreras económicas con un precio barato y tampoco las hay culturales, pues el cinematógrafo se define dentro de la cultura castiza, de la que participan todos los madrileños.

Pero desde 1907, ya existen testimonios que no ven positiva la proliferación de las salas elegantes porque peligraba la identidad cultural del cine, como el de Camba (*NM*, 1907-07-25):

“Ya se comienza a instalar cines elegantes, con jerarquías para el público, sin charlatán a la puerta y con unos letreros en donde se reputa de incultos a los espectadores que fuman. A estos cines irá un público distinguido que muy pronto encontrará ordinaria la palabra cine y la sustituirá por la sabia, erudita y pretenciosa de cinematógrafo. Y entonces el cinematógrafo en Madrid será lo mismo que en Barcelona, Jaén y Guadalajara”.

El cine se ve amenazado por el cinematógrafo, según la apreciación de Camba. Uno pertenece al ambiente castizo, y el otro es propio

28. La relación entre precio barato y asistencia de todo tipo de público es una referencia constante en la documentación, prueba de ello es este extracto del artículo “Los cinematógrafos” (*NM*, 1907-01-1917): “Como diversión barata que es, tiene un sello popular, candoroso, infantil, que, bajo este aspecto, esconde también atractivos para los que embargados de preocupaciones y de afanes sientan deseos de solazarse un rato. Esa misma virtud tienen los teatritos para niños en que danzan y se mueven los polichinelas y quien haya visitado estos locales habrá visto entre la turba bulliciosa de los chicos, más de un señor encopetado, riendo satisfecho con todas sus barbas [...]”.

de un público distinto, más exigente e intelectual. Se instala en su interior una jerarquía entre público con conocimientos y público inculto. Camba prefiere, al igual que Andrenio, la presencia del público popular, porque es lo que otorga identidad cultural al cine. Sin embargo, existen otras voces que piden precisamente una distinción de públicos:

"[...] Así pensaban los espíritus impresionables, que de todo juzgan por apariencias, y los que interesados en los negocios teatrales, y juzgándose amenazados, no podían tampoco razonar con la debida claridad. Pero los expertos, los reflexivos, los que no se conforman con las apariencias para formar juicio de las cosas, lejos de participar de esta absurda opinión, pensaban que el éxito del cinematógrafo, como espectáculo, sería tan efímero y pasajero como lo fué el del género ínfimo [...]" ("El teatro", *EAT*, 1907-08-15, 1).

Aquí, el público candoroso, sencillo, emotivo y castizo de Andrenio y Camba se torna en impresionable e irreflexivo. Frente a él se necesita, y existe, un público más reflexivo, experto, capaz de emitir juicios razonables y de no dejarse guiar sólo por las emociones. No hay una identificación de éste público reflexivo con una clase social concreta en el texto, aunque se puede intuir que el periodista anónimo que redactó el texto se incluye en él, pues se considera juicioso. Con lo cual, podemos argumentar que estamos ante la clase urbana no proletaria y el casticismo intelectual, el de los periodistas y clases medias funcionarias y profesionales, como lo demuestra el siguiente fragmento de Miquis (*NM*, 1908-01-09):

"Las empresas españolas, y las madrileñas especialmente, son víctimas del lamentable error de creer que no existe más que un público, y sólo a él buscan y se dirigen; de ahí que se hagan constantemente una competencia ruinosa por buscar á tres ó cuatro centenares de personas que hastiadas ya, con el paladar estragado, no encuentran manjar de su gusto, y mientras desatiendan á muchos miles de espectadores infinitamente más fáciles de complacer porque conservan virgen la sensibilidad artística".

Miquis ofrece ya una reivindicación y pide un cambio en las programaciones. No le interesa el ambiente castizo, ni las ventajas que el cinematógrafo y el teatro por horas pueden adquirir de una convivencia mutua. Su visión del público es una visión cultural, en la que hay un público fiel al teatro por horas, que consume sin valorar lo que le ofrecen, y un público más exigente, que no admite la mala calidad de

los espectáculos y exige un cambio de programación a los empresarios. Lo más interesante es que Miquis cree que éste público es nuevo y es el más numeroso. Puede que se refiera al público potencial que las salas elegantes conseguirán entre los sectores acomodados, aunque no podemos sacar nada en claro de su testimonio. Sí que ofrece una jerarquía cultural donde la participación en el ambiente no es lo determinante para definir el cine, sino el valor de lo que se representa.

En el teatro por horas ya se había iniciado esta jerarquización del público. En sus inicios no había una distinción cultural ni social que seleccionara la asistencia. Era un público heterogéneo, sin definición, masivo y caótico, en el que se agolpaban todas las clases sociales. Recordando su asistencia a estos teatros, el escritor Antonio de Hoyos y Vinent los describía de la siguiente manera:

“El teatracho era hórrido y pintoresco; en la sala, cuyo decorado disfrutaba de una sencillez cristiana, un público heterogéneo se apiñaba, ahogándose en una atmósfera densa de polvo y tabaco. Las primeras filas de butacas eran para el elemento serio de la casa, para viejos verdes y niños audaces, que hablaban con los artistas desde su asiento, coreaban los couplets y decían groserías; el resto, ocupábalo el pueblo, el buen pueblo que aullaba, relinchaba, coceaba [...]” (López, 1998, 55).

En realidad, el público del teatro por horas era el anterior público de los cafés-teatro. Espín (1988) también lo define como pintoresco y con tendencia a la algarabía. Su procedencia era baja, de los sectores no acomodados, aunque también añade lo que ella denomina clase media baja, y que nosotros denominamos clase urbana no proletaria. Uno de los principales alicientes de este tipo de espectáculos fue, por supuesto, su precio, al que ya hemos hecho referencia. Presenciar una obra de café-teatro costaba 1 o 2 reales²⁹, un precio asequible para una familia obrera en la que el hombre y la mujer aportasen sueldo. Espín calcula este sueldo en aproximadamente unas 125-150 pesetas mensuales, con unos gastos en bienes de necesidad en torno a los 119, 10 mensuales y extraordinarios (¿en el teatro?) de 18,40 ptas. Si tenemos en cuenta que el Gran Teatro costaba en torno a las 4 o 5 ptas., la elección parecía evidente para los sectores no acomodados. Por esta

29. 4 reales equivalían a 1 peseta y 1 real equivalía a 25 cts. de peseta, que en la actualidad vendrían a ser unos 2,5 cts. de euro, aproximadamente.

razón el precio nunca fue una barrera para la entrada en el café-teatro, y tampoco lo será en el teatro por horas. Entre 1880 y 1900 no existe un público concreto que se identifique con el teatro por horas porque su ubicación y su precio permitían la asistencia de todo tipo de individuos, independientemente de su condición social. Salaün (1991) pone como ejemplo de esta falta de distinción social el público del Teatro Apolo, que no era la sala más barata, pues costaba 50 cts., pero a ella acudían también todos los públicos. A partir de 1900 algunos autores detectan el comienzo de la distribución social de los espectadores dentro de algunos teatros. Por ejemplo, el Teatro Lara, con una mayor presencia de la pequeña y media burguesía; o el Teatro Apolo, que era el preferido de las altas esferas de la sociedad madrileña. Sin embargo, el Teatro Apolo amplió su oferta de programación con nuevos horarios adecuados para cada público. Espín habla de cuatro secciones diarias, con una variedad de localidades en el interior: en los palcos, plateas y butacas de patio se ubicaba la aristocracia, la alta burguesía, los intelectuales, los periodistas y los artistas; el público popular ocupaba el resto del espacio. Esta diferenciación social dentro del espacio del Teatro Apolo no supone la no asistencia del público popular, sino su separación física del resto de clases sociales. De hecho, la diferenciación de público dentro de las salas del teatro por horas no fue evidente hasta 1900, con distintos locales y distintos espectáculos, pero también con una clientela más seleccionada (Salaün, 1991). Así que factores como el precio de la entrada, la ubicación de los teatros en la ciudad, los distintos horarios y programaciones y la distribución social de las localidades en su interior fueron los que permitieron construir un público específico del teatro por horas. Pero, en realidad, no parece existir este público específico, pues la intención de los exhibidores era proponer todo tipo de espectáculos para el entretenimiento de todo tipo de públicos.

Entre 1900 y 1910, en el momento de crisis del teatro por horas, por la proliferación de espectáculos de género chico y género ínfimo en Madrid, el cinematógrafo se introduce en las salas consagradas a este tipo de espectáculos para evitar su desgaste. Palacio (2003) sugiere que las barracas exclusivas de cinematógrafo, aquellas que tanto añora Camba, se adaptaron a las salas más estables del teatro por horas, y en

sus programaciones incluyeron proyecciones de películas cinematográficas, sin variar los horarios, el precio de la entrada y el público. Este mismo autor estima, a partir del número de butacas, de la cantidad de proyecciones realizadas y de los impuestos locales que satisfacían los exhibidores en relación al número de espectadores declarados, que el público que acudía a este tipo de espectáculos no superaba el 10% del total de la población madrileña, que durante la primera década del siglo XX rondaba los 560.000 habitantes, aproximadamente. Eso nos deja una cifra de 56.000 espectadores de media en Madrid. En cuanto al precio de la entrada, se mantuvieron, como hemos dicho, unas cantidades muy cercanas a las del teatro por horas. Para el resto de España, Díez Puertas (2003) da un promedio en la etapa de 1905-1915 de unos 30 o 40 cts. para la entrada preferente y de 15 cts. para la general. Ansola (2002) también ofrece unas cantidades similares para los cines de Barakaldo. En términos generales estas cifras coinciden con el precio de las entradas en Madrid, que oscilan entre los 5 cts para el público infantil y los 50 cts para las sesiones adultas en las salas más elegantes (Martínez Álvarez, 1992; Palacio, 2003).

El cinematógrafo no varió los hábitos de consumo de ocio de los madrileños. Todavía en 1907, y hasta 1912/13, la proyección de películas es un espectáculo interclasista, como lo había sido el teatro por horas, y como lo seguían siendo las variedades. Palacio (2003 y 2010) distingue, sin un criterio clarificador, entre edades y grupos sociales. Habla de las mujeres y los niños como de un público que obligó a cambiar los hábitos de las programaciones, con películas más moralizantes y melodramáticas, pero no especifica a que clase social pertenecían. También se refiere a la clase popular no urbana como clases medias bajas urbanas, una denominación que puede englobar desde funcionarios, profesiones liberales y comerciantes, hasta obreros, grupo social que Palacio no reconoce como espectador de cine, aunque los textos consultados sí que aluden a él. Asimismo, defiende que la clase urbana no proletaria define al cine en Madrid en base a valores de comodidad, educación y elegancia, aunque los textos no evidencian que en las salas elegantes el ambiente hubiera variado demasiado con respecto al café-teatro, el teatro por horas o las barracas. Es decir, que todavía no existe una jerarquía evidente de públicos, y ninguno de los

sectores sociales parece imponer su cultura a los demás para definir desde sus valores la asistencia al cine. Es más, si hay algo que aparece de forma recurrente en los textos es la participación de la población de Madrid, cualesquiera que sea su origen social, en un ambiente festivo que todos entienden y disfrutan. Por eso la localización de las salas en Madrid no puede ser un criterio válido para interpretar la distinción social del cinematógrafo, ya que el cine se ubicaba en las anteriores salas del teatro por horas, todas ellas ubicadas en el centro de la capital, en la zona que concentraba la cultura castiza, una cultura permeable a todos los sectores sociales, que lo mismo era practicada por la aristocracia que por el proletariado. A esto hay que añadir que la clase urbana no proletaria, la que se identifica más con el ocio teatral en Madrid, es un grupo social permeable, abierto, interclasista, que se siente atraído a la vez por la mentalidad elitista de los intelectuales, la clase media burguesa y por el localismo de los sectores no acomodados.

En Madrid, por lo tanto, el comportamiento del público en la sala está identificado con la cultura castiza, con la fiesta y la diversión. El casticismo es la cultura propia de los ciudadanos de Madrid y será esta cultura la que definirá la exhibición del cinematógrafo dentro de los espectáculos de teatro por horas. Los intelectuales admiran la originalidad del cine y la fresca que otorga a unas programaciones teatrales aburridas y repetitivas. Por su parte, el elemento popular de Madrid admira el ambiente del cine, que es una prolongación cultural del bullicio y el ruido de las ferias y de las calles céntricas de la ciudad. Este comportamiento castizo del público madrileño define la exhibición de películas como un espectáculo popular, divertido y propio de las gentes de Madrid.

Esta relación entre cultura castiza y cultura del cinematógrafo se mantiene en Madrid hasta la aparición de las primeras salas elegantes, e incluso se prolonga en el tiempo hasta aproximadamente 1912/13. Pero los textos no sólo informan sobre el ambiente del cine, también aparecen, aunque con menor frecuencia, voces que empiezan a quejarse de la falta de contenido en la exhibición, de la repetición de programas y de la mala calidad de los números del teatro por horas. Son evidencias sutiles de un cambio de mentalidad ante el cinema-

tógrafo por parte de algunos periodistas, que pertenecen a las clases medias intelectuales, es decir, que también comparten la cultura castiza, aunque buscan por encima del ambiente festivo otras cualidades que otorguen distinción cultural al cine. Junto a un público inexperto, fiel al espectáculo y tradicional del espectáculo por horas, algunos textos utilizan la categoría de público experto, una categoría cultural, no social, porque se identifica con un público más instruido, nuevo, con mayor sensibilidad artística y que adopta una actitud reflexiva y atenta, lejos del bullicio y el ruido del público inexperto. Uno es un público pasivo, interclasista, más pendiente del ambiente de la exhibición que de lo que se representa en el lienzo. El otro es un público que se considera asimismo nuevo, reflexivo y atento a lo que sucede en el lienzo. Su origen social es todavía ambiguo, y sólo podemos intuir que procede de la intelectualidad castiza de Madrid, la de los periodistas, el funcionariado y las profesiones liberales, más cercanos todos a las clases medias que a las clases urbanas no proletarias. En cualquier caso, es un público más crítico con el cinematógrafo, que busca valores morales, literarios, educativos, elitistas y distinguidos en las proyecciones, los cuales ya no se asocian de forma tan evidente con los de la cultura castiza, sino con los de los sectores acomodados. Todavía en 1907/08, éste público experto convive en la exhibición con el público inexperto, e incluso disfruta y comparte la festividad del ambiente castizo en las salas del teatro por horas, pero, como avisaba Camba en su texto, su intención parece ser la de cambiar el espíritu del cine y convertirlo en algo distinto.

3.3. El periodista y el cinematógrafo

En la exhibición del cinematógrafo dentro de los espectáculos teatrales de Madrid el público influía en la manera de concebir el cine. Por un lado, la mayoría del público asistía por pura diversión, atraído por el ambiente castizo que ya conocían de otras diversiones populares como las ferias, los café-teatros o los posteriores teatros por horas. Como hemos comprobado, era un público heterogéneo, complejo en su fisonomía social, en el que encontramos miembros de los sectores no acomodados del Madrid céntrico, alborotador y festivo de los

obreros y clases urbanas no proletarias; y, junto a ellos, miembros de los sectores acomodados de la aristocracia: la alta burguesía y las clases medias, igual de bulliciosos y con un comportamiento ante el cine muy similar al de los sectores no acomodados. Pero, entre ellos, aparecen los periodistas de las revistas gráficas, de las revistas de teatro, de los boletines especializados en el cinematógrafo, de los periódicos y algunos profesionales que escriben sobre el cine para aportar su visión de la cultura cinematográfica. Los periodistas también comparten el gusto castizo por la fiesta y disfrutan con el ambiente de los teatros por horas, aunque ellos se consideran más reflexivos que el resto del público por su profesión y se autodenominan público experto. Han trascendido el simple pasatiempo que supone el cine y lo contemplan con un mayor detenimiento, sin precisar aun una idea clara sobre su significado, pero con opiniones individualizadas sobre lo que debería ser el cine, o sobre lo que no les gusta del cine. Al definirse como un público experto, a los periodistas de esta época se les deben presuponer ciertos conocimientos sobre el cine, sobre su funcionamiento, su evolución histórica y sus características como entretenimiento de la modernidad. Desde su formación autodidáctica en el teatro, la literatura, la ciencia y el arte, los periodistas nos ofrecen sus impresiones sobre el tipo de cine que prefieren y el que, por otro lado, sería idóneo para el resto del público.

En 1907, los periodistas que escribían en las revistas y periódicos de Madrid eran un grupo profesional poco definido. En su formación eran mucho más importantes aquellos aspectos culturales que no tenían nada que ver con una educación reglada, sino con un conocimiento directo de la realidad de las calles y un autodidactismo en temas tan dispares como política, deportes, espectáculos, literatura o ciencia. Aunque el número de medios impresos en la capital era numeroso, son pocos los que la historiografía reconoce como industria profesional. La mayoría eran empresas sin una organización concreta, con periodistas que apenas tenían salario fijo, carecían de protección sindical y escribían bajo el anonimato. En definitiva, la profesión del periodista a principios del siglo XX mantenía los mismos patrones posgremiales que el resto de servicios de la capital. No obstante, existían diferencias, pues no era lo mismo escribir una noticia para un periódico

dico que un artículo extenso para una revista cultural o, incluso, un reportaje más o menos documentado en una revista gráfica. Dentro de los periodistas existía, a su vez, una distinción entre los que se dedicaban a la noticia o reporteros y los que colaboraban como cronistas, articulistas esporádicos o críticos, última categoría que contemplaba incluir reflexiones personales que no eran necesarias en la noticia. Entre los periodistas que daban su opinión estaban los que escribían sobre teatro y literatura, cuya principal función consistía en informar sobre la trama de las obras de teatro y los libros, con su desarrollo de personajes y el resumen de la historia. Con la proliferación de los espectáculos teatrales en Madrid, los periodistas que escribían artículos sobre teatro y literatura tuvieron que enfrentarse a este nuevo fenómeno teatral, pero no cambiaron su forma de informar y siguieron resumiendo las tramas del género chico, el género ínfimo o las variedades. De igual manera, la introducción del cinematógrafo en la exhibición de los teatros por horas fue interpretada por estos mismos periodistas, aunque pronto la originalidad del cine obligó a considerarlo desde posiciones culturales diferentes a las de la literatura.

3.3.1. La profesión de periodista

En un primer momento, el periodista no parece identificarse con un profesional:

“Sí, hay que hacer periódico, y hay que hacerlo con periodistas, lo que no es, como parece, una gedeonada, puesto que el periodista profesional no ha existido, tal como hoy existe, mientras los periódicos de empresa no han hecho preciso el periodista de oficio y un oficio del periodismo [...] Ese mismo hecho de la escasez de periódicos de empresa hace que sean pocos los periodistas profesionales, siendo legión los ocasionales. Hay poco margen para vivir del periodismo, y muchos de los que tienen vocación y condiciones han de dejarlo para no haber de «vivir en el margen». Abundan los que aceptan el ejercer el periodismo como medio; pero escasean los que lo toman como fin” (Mainar, 1906, 36-37).

Este texto está extraído del manual *El arte del periodista*, publicado por Rafael Mainar en 1906. Rafael Mainar, periodista barcelonés, abogado y colaborador de periódicos como *El Imparcial* o de revistas gráficas como *AM*, entre otros, escribió este manual cuando comienza

a constituirse una industria periodística en España. Entre 1898 y 1914, el periodismo español sufrirá cambios profundos que anuncian la conversión del periódico de opinión (ideológico y partidista) en un periódico de empresa, con anuncios y variedad temática. Este proceso de transformación de la industria de la prensa es paralelo a los cambios culturales que se avecinan en los años finiseculares, en especial con el auge de la urbanidad y la aparición de una masa lectora en sus calles. Pero, también es una manifestación del desarrollo económico del sector financiero y el aumento de las inversiones, lo que permitió el desarrollo de una empresa periodística, capaz de aplicar economías de escala y la concentración de capitales en una industria más rentable (Seoane, 1998). No es ajeno el desarrollo de la prensa industrial al auge del ocio en las ciudades, ya que una de sus principales funciones en estos primeros años, será la de constituirse en plataforma publicitaria de los nuevos espectáculos, con lo que amplía su variedad temática con secciones nuevas y así se acercará a los públicos urbanos a con grandes titulares, secciones vivaces, modalidades nuevas como el reportaje y la entrevista, las fotografías y el cuidado gráfico de las secciones más impactantes y modernas: deportes, moda, cine, etc. La noticia adquiere un rostro más humano, con una mayor claridad de lenguaje y una construcción directa de la información, para llegar a la mayor cantidad de lectores posibles (Uría, 2008b).

Este periodismo de masas se construye al mismo tiempo que la cultura urbana, lo que hace que el oficio de periodista también cambie, se adapte a la novedad de la modernidad y poco a poco vaya adquiriendo un estatus más profesional. Sin embargo, esta institucionalización del oficio del periodista tardará en hacerse realidad. Todavía a la altura de 1906, las retribuciones siguen siendo escasas. Entre 1900 y 1913, Desvois (1977) ofrece una estimación de los sueldos que cobraban los periodistas con un margen de 15 a 100 ptas. mensuales por artículo. No obstante, existían incentivos adicionales como regalar entradas para el teatro o pases gratis para el tranvía, el metro o el ferrocarril. Aun así, no era posible vivir sólo del periodismo, de ahí que no se considere en este momento como una profesión definitiva, sino una actividad complementaria a medio camino entre la literatura y la política. Éstos eran los "chicos de la prensa", escritores humildes

o profesionales fracasados que sufren las penurias económicas de los malos sueldos y el pago irregular. Con el advenimiento de una prensa industrial, el pago será más regular, aunque los salarios continuarán siendo mínimos. Tampoco ayuda la ausencia de una legislación laboral y de asociaciones profesionales entre los periodistas. No existen contratos, ni horarios fijos y tampoco el descanso dominical (Desvois, 1977; Seoane, 1998).

La ausencia de una profesionalización del periodista y las malas condiciones laborales de su oficio, lo convierten en un trabajador poco especializado:

“Hemos de atribuir a la información una importancia mayor que al comentario, ya que ésta es indispensable y aquél muchas veces huelga, aun cuando no sea precisamente cuando se dice [...] ¿Dónde y cómo se adquiere? He aquí la cuestión para la que no hay reglas ni tratados posibles; he aquí donde y en que se demuestra si se es o no periodista: evidenciando actividad, ingenio y perspicacia, cualidades que no dan los cursos de una carrera, suponiendo que la de periodista pudiera cursarse y hasta que fuese tal carrera” (Mainar, 1906, 110-111).

Para Mainar el periodista es un autodidacta que carece de una formación específica. Como hemos apuntado, no existió una verdadera profesión de periodista. Las formas de acceder al oficio de periodista eran la recomendación, la vocación o la escritura literaria (Desvois, 1977). No obstante, existió una reivindicación de la profesionalización del periodismo para eliminar el autodidactismo de las redacciones. Por ejemplo, los periodistas Augusto Jerez Perchet y Modesto Sánchez Ortiz, en sus respectivos manuales *Tratado del periodismo* (1901) y *El periodismo* (1903), defendían una dignificación de la profesión del periodista mediante una educación específica y la formación de periodistas no preparados. Para estos autores, los periodistas debían tener unos conocimientos generales en “mundología” y humanidades. Se trata de una visión regeneradora del periodismo (García Galindo, 2005). En la Asociación de la Prensa de Madrid también surgieron propuestas encaminadas a conseguir una mayor profesionalización del periodista. En 1910 se planteó la creación de un carnet de identidad para el periodista, con el objetivo de acreditar la profesión y regularizarla. Las normas establecían que la acreditación sólo era para redactores en plantilla con un sueldo superior a las 75 ptas. mensuales y que fueran resi-

dentes en Madrid. Las tarjetas debían ser solicitadas por el director o secretario del rotativo. Este proyecto no llegó a implantarse. Tampoco tuvo éxito la creación de una Escuela de Periodismo en la capital. En 1908 se sugirió la creación de dicha escuela en el Ateneo de Madrid, bajo la supervisión de la Asociación de la Prensa de Madrid. La idea fue de Segismundo Moret, que ante la negativa y la falta de apoyos iniciales, volvió a intentarlo en 1911, esta vez con la ayuda de Miguel Moya. En este segundo intento, Moret ideó una escuela en la que se impartieran idiomas, conocimientos de Historia y de otros países. Sin embargo, el proyecto se retrasó hasta 1913, fecha en la que tampoco prosperó (Olmos, 2006). El oficio de periodista, por lo tanto, mantuvo ese autodidactismo que permitía documentar la vida e interpretarla para ofrecerla como información a los lectores y, de paso, educarles (García Galindo, 2005). En principio, el periodista debe informar:

“La información sólo en contados casos puede ser personal y directa. Para ésta, que es la primera y mejor, la organización puede hacer mucho mediante la especialización del trabajo y la persecución cuidadosa del curso de los acontecimientos en todos los órdenes de la vida, poniéndose el periodista en constante contacto con el público, frecuentando los lugares donde éste se congrega, haciendo de la memoria un fonógrafo donde todos los ruidos y las frases sueltas se registran y una película de cinematógrafo en que se fotografía el movimiento y la vida, para luego, del fonograma y de la cinta, sacar aquello que pueda interesar: reforzando detalles, adornando veladuras y dando eco a lo que se recogió con vaguedad rumorosa” (Mainar, 1906, 111-112).

El periodista, infiltrado entre los ciudadanos, debe participar del entorno y documentar lo que ve y oye para después informar como alguien experto en lo que escribe. Para realizar su tarea sólo necesita una preparación mínima en humanidades:

“Y no es que en los españoles no haya madera de periodista, no. Si hubiera que buscar el tipo étnico del periodista profesional, no sería muy distinto del español; rápidamente impresionable, vivo de ingenio y de frase, de espíritu aventurero excitable por las dificultades y aficionado a la movilidad y variedad de trabajo, con imaginación meridional [...] En cada español culto hay un periodista posible [...]” (Mainar, 1906, 37).

Parece que el tipo ideal de periodista es alguien capaz de emocionarse con la realidad que le rodea, que ofrezca un perfil culto, que Mainar identifica con el ingenio literario. Es por esta razón que el oficio de periodista en esta época está muy relacionado con la práctica de la literatura. Para

el escritor finisecular, la prensa es el mejor medio para darse a conocer. Todos los periódicos y revistas gráficas de la época publican a escritores del momento y, a su vez, los periodistas también se hacen escritores (Seoane, 1998). El periodista pertenece a la clase media urbana e intelectual. Su vinculación con los valores culturales de esta clase social, en la que se utiliza el conocimiento humanístico y científico para ascender socialmente, es lo que hace de los periodistas unos expertos en la cultura, ya sea como conocedores de las bellas artes, de las humanidades o de las ciencias.

Para llevar a cabo la doble tarea de informar y educar, el periodista necesita un medio adecuado:

“Al contrario de lo que sucede al diario, a la revista le conviene más la colaboración abundante que los redactores fijos, y es que no pudiendo a la variedad de asuntos, ha de buscar la diversidad de firmas y de formas en los que los traten [...] La de la revista ha de ser información más comprobada, y cuando no pueda serlo, por cualquier razón, la revista no ha de omitir la noticia; pero sí razonar cumplidamente su verosimilitud o lo contrario [...] Tanto en la información como en el comentario, la revista lleva, al hacerlos, una ventaja sobre el diario en la homogeneidad de los lectores y de su cultura, que le consienten un lenguaje técnico y le facilitan la exposición, por poder presuponer en los lectores ciertos conocimientos. De este hecho deriva también el que el lenguaje de la revista haya de ser más culto, aun cuando menos gráfico, que el del diario, y con más apariencias didácticas que la asimilan al libro y la distancian del periódico” (Mainar, 1906, 176-177).

Mainar destaca en este fragmento una de las novedades de las revistas finiseculares, y es su preocupación por combinar la actualidad, el entretenimiento y la literatura para poder dirigirse a un público burgués y conservador, a la vez que ofrecen alicientes suficientes para atraer también la atención del público popular de las clases sociales no acomodadas (Seoane, 1998; Uría, 2008b). Es interesante comprobar como la secularización de la cultura alcanza por igual a los públicos del teatro por horas y a los lectores de las revistas gráficas, de lo que se infiere que las revistas gráficas reseñan los espectáculos teatrales porque los periodistas forman parte de su público heterogéneo y, a su vez, las revistas son leídas por ese mismo público heterogéneo.

No obstante, los periodistas expertos en arte, teatro, literatura o ciencia no pueden considerarse aún como críticos especializados, según la opinión de Mainar (1906, 192):

“Es algo anómalo que suceda así, pero así sucede: en el periodismo hay especialidades, y en el español no puede apenas haber especialistas [...] somos periodistas para todo; es decir, que lo mismo hemos de servir para un fregado que para un barrido, y con la misma pluma y, a veces sin solución de continuidad en el trabajo, hemos de hacer un artículo, una revista de toros y una necrología «muy sentida». Las plantillas y las pesetas no dan para más [...]”.

El periodista se asocia más que con un especialista en algún tema, con un “entendido” en todo, de ahí que Mainar (1906, 193) no crea en la existencia de una verdadera crítica especializada:

“La crítica literaria [...] la verdadera crítica, no sería labor del periodista, que apenas tiene tiempo para leer y que no se le otorga el preciso para juzgar. El periodista haría la información literaria, cuando más, la noticia, no el comentario y la apreciación; pero ha de hacer una y otros, y los hace naturalmente, con grave daño para la literatura y la crítica”.

Como no es un especialista, el periodista realiza una labor incompleta porque tiene que cumplir con dos funciones que no parecen complementarias: la de informar y la de comentar. En este momento, el periodista realiza ambas sin que entre ellas exista una distinción. Parece que el público experto que necesita el teatro por horas para que se reflexione sobre él debe informar, como público que participa del ambiente popular y disfruta con los espectáculos; y también valorar y opinar, como periodista que tiene que escribir un reportaje, noticia o artículo. Más adelante, Mainar parece contradecirse cuando afirma que la doble función de informar y valorar es lo que determina la crítica especializada:

“Pero hay un método honrado y una manera honrosa de compaginar el deber con el no poder. Ese medio es hacer casi exclusivamente información diciendo lo que el libro reseñado sea y lo que de él dice por los que pueden tener opinión, y a lo sumo reflejar modestamente una impresión del lector sin pretensiones de crítica, confesando paladinamente todo eso. Y claro que en la crítica literaria comprendemos a la de arte dramático, por lo que hace a las obras, y en la de arte en general, por lo que respecta a la interpretación. Sólo que en esto aún son más graves las circunstancias y aún se impone más y más el no hacer otra cosa que reseñar y no criticar, porque al periodista se le obliga a hablar y juzgar lo que apenas ha visto y oído, cuando aún no ha tenido tiempo de pensar un juicio ni menos de meditar una crítica”.

En realidad Mainar realiza una distinción entre crítica especializada, que sólo valora, y crítica periodística, que informa y valora a la vez.

Mainar no cree en la existencia en la prensa de una crítica reflexiva, sino en una información más concreta o especializada, que refleja la impresión del periodista, aunque éste apenas ha tenido tiempo de madurarla y ofrecer una reflexión profunda. Y aunque la crítica a la que alude Mainar es una crítica literaria, sus impresiones se pueden trasladar a los espectáculos pues los periodistas son entendidos en todo. La rapidez de la información en la prensa del momento obliga a informar sobre la actualidad de los espectáculos desde una actitud menos sosegada que la que permitía el Gran Teatro (muy vinculados con la literatura). Por eso, la crítica que describe Mainar debe prestar mayor atención al resumen del argumento (la parte informativa) y menos a la interpretación (la parte reflexiva).

Esta forma de periodismo busca la lectura ligera de un público lector que reclama una aproximación menos elitista a la noticia:

“Y al público también [...] que acepta la reseña sin curarse de la firma que lleva al pie. Para el público tiene más importancia, cuando de libros se trata, saber que se han publicado tales o cuales por éste o por el otro autor, y que han causado buena, o mala, o mediana impresión, y cuando de obras dramáticas, quiere que se le diga, en primer lugar, cuál fue la opinión de los morenos (espectadores), y en que consistió la obra estrenada. Es lógico en esto el público, pues sabe que todos los juicios críticos, favorables o adversos no hacen variar el propio del lector o del espectador” (Mainar, 1906, 194).

Resulta interesante la falta de interés por la alta cultura del lector de revistas gráficas y de periódicos, puesto que no hay preocupación por la autoría de la crítica y tampoco espera encontrarse datos demasiado eruditos. La complicidad entre la nueva prensa industrializada y masiva de finales de siglo con la población popular de las ciudades es muy estrecha, pues parece que, al contrario de lo que ocurría con el periodismo de opinión decimonónico, el lector influye en los contenidos, determinando las secciones y, lo que resulta más importante para este trabajo, la manera de opinar sobre los espectáculos teatrales. Así, interesa mucho más la reseña que la reflexión profunda, porque se asocia con una mirada más rápida de lo masivo, donde la cantidad poco a poco se irá imponiendo a la calidad de la obra única. La descripción y opiniones sobre el ambiente también resultan más interesantes a los lectores y sólo buscan en el resumen del argumento de

la obra esa diferencia cualitativa con respecto a la noticia que supone informar y además orientar al lector sobre la obra que va a presenciar. El resumen del argumento será una de las primeras formas de informar sobre los espectáculos teatrales y, por consiguiente, sobre el cine.

3.3.2. *Madrid: entre el periodismo teatral y el periodismo de espectáculos*

El resumen del argumento de la crítica teatral era una práctica utilizada por el periodismo para informar sobre los espectáculos y como tal era apreciado por los lectores, que así podían hacerse una idea de lo que ofrecían las programaciones de los distintos teatros. Con posterioridad, su uso se convirtió en una estrategia publicitaria importante para el cine, que podía utilizarlo para destacar la película y convencer a los espectadores para que fueran a verla con la narración de lo que acontecía en la pantalla. Desde el periodismo el cine era definido a partir de las historias que ofrecía a los espectadores. La publicidad de películas adoptó el resumen de las películas no sólo como un criterio comercial, sino porque los que escribían esas publicidades eran periodistas que, además, incluían la descripción del ambiente en las salas, convirtiendo la publicidad en un reportaje o crónica de costumbres. Es el caso del texto ya citado sobre la película *Los piratas* ("Los piratas", AC, 1907-12-01), que comenzaba con una introducción muy extensa sobre el ambiente del Teatro Novedades, ya analizada en el capítulo anterior, y que continuaba con el resumen del argumento de la película proyectada:

"Nosotros seremos más breves que la película, reduciendo a centímetros el largo metraje de la dramática cinta. Gaud, la preciosa pescadora, una de las más honradas muchachas de la playa de Binic, no ha podido evitar que sus justos desdenes siembren odio terrible en el corazón del capitán de los piratas. Sediento de venganza, acecha el bandido el momento en que se halla sola la joven, y secundado por sus compañeros la rapta brutalmente, conduciéndola al buque almacén de sus felonías. Ni las súplicas de la niña ni sus lágrimas enternecerán á los raptos, que, tan miserables como cobardes, la arrastran al fondo de la bodega y déjanla allí á merced del tirano. Pero la ausencia de la joven no podía pasar desapercibida, y un verdadero ejército de pescadores saltó á sus naves en persecución de los piratas. Trábase la lucha, ilumínase el casco del buque pirata con el relampagueo de los cañonazos, y, al fin, después de un desesperado combate, entre nubes de humo y de es-

puma se ve gatear hacia cubierta á los valientes defensores de la joven Gaud. Al fin, realizase el abordaje. Y mientras la joven defiende valientemente su honor del cobarde corsario, y cuando sus fuerzas se agotan y gózase el miserable con su próxima victoria, los esforzados pescadores penetran en la bodega, y tras terrible lucha dan muerte al criminal raptor. Así termina la emocionante película, y seguramente habría para escribir unas cuantas páginas, que transcribieran los rugidos de odio, los suspiros de deseada satisfacción, los improperios hartos expresivos con que aquella conmovida muchedumbre acogía las escenas que el lienzo fielmente reproducía [...].

Como hemos dicho, el resumen del argumento corresponde a la película de Pathé Frères *Los piratas*, de 165 metros (7 min., aproximadamente), lo que se destaca en la publicidad como "largo metraje". El texto es anónimo y viene firmado por la letra P., que con toda seguridad es una abreviatura de Pathé Frères, debido a su carácter publicitario. No obstante, el estilo y la estructura, con una parte al principio centrada en la descripción del ambiente que rodea a la exhibición de la película, y una segunda parte, la que reproducimos aquí, dedicada al resumen del argumento, sugieren una redacción similar a la de las crónicas y reportajes que se escriben en esta época en los distintos medios impresos de Madrid. Podemos interpretar que la redacción de las publicidades era encargada a colaboradores que habían asistido a su proyección, o que junto a la información que daba la empresa distribuidora, en este caso Paté Frères, sobre el argumento de la misma, el periodista retocaba el texto y lo adaptaba a un estilo más propio de la crónica de costumbres. Pero, en el caso de este texto, aparece otro dato interesante sobre la posible fuente utilizada para elaborar el resumen del argumento. Se trata de la alusión a la figura del explicador: "Un orador cinematografista (¿?) nos iba explicando las escenas que ante nuestros ojos se desarrollaban[...]". La figura del explicador se ha asociado por la historiografía a la evolución del lenguaje cinematográfico. Entre 1904 y 1910 tuvo una gran popularidad y es cuando aparecen más referencias documentales. Su origen está asociado a los espectáculos teatrales anteriores a la entrada del cinematógrafo en los teatros por horas (Sánchez Salas, 1998). A nosotros nos interesa su función aclaratoria, siguiendo las ideas de Gaudreault y Jost (1995). Para estos autores, el explicador posee un evidente función narratológica, pues sus comentarios son una información complementaria para que los espectadores entiendan el sentido de las imágenes mudas. En el

explicador convergerían dos posibilidades narrativas, una asociada a la propia imagen y otra que proviene de la voz humana. Gaudreault y Jost definen al explicador como un “narrador-suplente”, porque llena vacíos que serían incomprensibles para el espectador con la sola contemplación de las imágenes y convierte la experiencia de asistir a una proyección cinematográfica en una narración verbal ilustrada con imágenes. Alonso (2010a) va más allá y sugiere que en la fase de integración narrativa confluyeron formas culturales anteriores a la narración cinematográfica como la figura del explicador, cuyos comentarios no desaparecieron con la llegada de los rótulos, sino que permanecieron en las prácticas publicitarias del resumen de las tramas, como las que aquí se exponen³⁰.

Es decir, que los comentarios del explicador no sólo explicaban las imágenes, sino que el explicador también formaba parte del ambiente del cine. No es tanto que simplificara la complejidad de las imágenes con sus comentarios, sino que funcionaba como complemento del espectáculo, es decir, era la evolución natural del maestro de ceremonias de los espectáculos populares, como era el caso del cabaret. De hecho, a parte de la tesis que sugiere que el explicador desapareció con la interrupción de los rótulos en las películas mudas, existe una más sugerente que explica la progresiva ausencia del explicador por la crisis que sufren los espectáculos del teatro por horas (Sánchez Salas, 1998). El explicador es parte del público, es un elemento importante del ambiente porque conduce la proyección. Su explicación del argumento no es objetiva, sino determinada por el carácter festivo de la proyección y con la finalidad de agradar a los espectadores, por eso

30. En su libro sobre el cine primitivo en la ciudad bilbaína de Barakaldo, Ansolá (2002) cita un texto interesante publicado en el Pueblo Vasco el 10 de diciembre de 1912 y que lleva por título “El Salón Olimpia”, donde se alude a la conversión de los textos del explicador en resúmenes de los argumentos de las tramas: “Dispuestos a todos los sacrificios y para corresponder de un modo cumplido y total al favor del público del Salón Olimpia ha tenido otro rasgo que hace honor a sus iniciativas. El de tomar bajo su patrocinio la publicación de esta revista, que será diaria y en la que el espectador podrá encontrar un eficaz colaborador para mejor interpretar cuanto ante sus ojos vaya aconteciendo y desarrollándose; supliendo de esta suerte la ausencia del explicador, cuyo monólogo no es indispensable ni grato a muchas gentes, capacitadas para discernir por sí propias la significación de la película, o bastarles para ello un anticipo por la palabra escrita, más certera, por otra parte, como fruto de más madura reflexión”.

tiende a la improvisación. Era importante para el periodista, y cómodo, trasladar esta narración verbal a su crónica, y quizás su resumen de la trama de la película esté también influido por los comentarios del explicador. Así, la asistencia del periodista y su participación como un espectador más durante la proyección, convierten a este texto en un documento importante para nuestro trabajo, pues no es sólo una publicidad corporativa incorporada en el boletín AC, sino también una crónica redactada por un periodista anónimo que asistió a la proyección de *Los piratas* y escribió las impresiones de su asistencia al cine. La incorporación del argumento no parece una imposición de Pathé para comercializar la película, sino una habilidad periodística para explicar a los espectadores lo que podrían encontrarse si van a ver la película.

De hecho, el periodismo ya había incorporado el resumen de la trama para informar sobre los espectáculos del teatro por horas. En una crítica de la opereta *Carne de tablao*, Miquis (NM, 1907-06-20) resume el argumento de la pieza de teatro en los siguientes términos:

“La escena en este cuadro representa una calle donde se ve la fachada del café. En aquella calle hay un hombre tétrico y sombrío y embozado en una capa para que el cuadro sea más terrible. Por lo que aquel hombre habla con el sereno y con el mozo que sirve «para fuera», nos enteramos de que está enamorado de una cantaora, y comprendemos que la tragedia se aproxima. Sale, en efecto, la dama, llamada por el galán; hablan, cantan su inevitable dúo y vemos la lucha de dos pasiones: la mujer vacila entre irse con aquel hombre y cambiar de vida ó perdurar en la que vive y en el café. Por fin se decide y va á marcharse sin despedirse siquiera del encargado del mostrador; pero en aquel instante suena una copla y la mujer, ya se dijo hace años que la donna e movile, cambia de opinión. Pero no penetra en el café: una puñalada de su amador «la deja en el sitio» materialmente, y termina el melodrama entre gritos, imprecaciones y silbidos del sereno [...]”.

En realidad, Miquis no realiza un resumen de la trama, de la cual apenas podemos hacernos una idea de la lectura de su crítica. Su intento de resumir la obra le lleva a describir lo que ha visto. No es una crítica teatral que interprete las ideas o los argumentos de *Carne de tablao* que el texto da a entender. Es una crítica más centrada en la visión de una imagen, de un cuadro, que muestra acción y movimiento, sobre todo cuando describe el acto violento de la puñalada. Para Miquis, pseudónimo de Anastasio Anselmo González, un escritor de obras teatrales y crítico teatral prolífico en Madrid durante los primeros años

del siglo XX, la adaptación de las obras del teatro por horas a la crítica teatral tradicional parece resultarle dificultosa, y opta por la descripción de lo que ve. Por lo demás, es evidente la similitud de estructura entre su crítica y la de la publicidad de "Los piratas". Ambas resumen lo que ven de la misma manera, con una descripción de la imagen y una alusión al ambiente de la exhibición, más evidente en la publicidad de *Artístico-Cinematográfico*, pero también presente en Miquis.

El gusto del público por la lectura del resumen del argumento de las obras teatrales animó a la publicidad cinematográfica a utilizarlos como reclamo. Para esta época, los resúmenes de las películas solían incluir la descripción de los personajes y la acción de la película cuadro por cuadro. Madrid (1996) ubica esta práctica publicitaria de incluir el resumen del argumento en la década de los años diez, aunque nuestro ejemplo de *Los piratas* es de 1907. En todo caso, entre 1907 y 1913, los argumentos de las películas son importantes como un elemento periódico que sirve para escribir sobre el cine y caracterizarlo en torno a su tema, historia y acción. Estos elementos parecen provenir de la cultura de los espectáculos teatrales, y en concreto de la asociada con los teatros por horas de Madrid. No obstante, el resumen del argumento de la publicidad de *Los piratas* incluye también una descripción de la imagen. Nos referimos a la parte en la que se recrea el abordaje del barco. Aquí aparecen expresiones que destacan la iluminación y la acción: "iluminase el casco del buque pirata con el relampagueo de los cañonazos" o "entre nubes de humo y de espuma". Son expresiones que no resumen la trama y en donde la descripción de la imagen cobra mayor importancia.

3.4. El discurso sobre la fotografía del cinematógrafo

Como hemos apreciado, el periodista que escribió la publicidad de *Los piratas* también sabía apreciar ciertos elementos visuales que tienen un origen diferente al de la crítica teatral y no se centran en la trama de la película. Uno de esos elementos visuales que se destacan en la película es la iluminación. Parece que se valora como algo original y distintivo, lo que la convierte en un factor de diferenciación con el resto de espectáculos del teatro por horas, y además puede dar cierta

calidad a los films. Esta calidad no sólo era el resultado de la tecnología del aparato cinematográfico sino del uso que el operador da a la máquina. Más adelante, el reconocimiento de que el operador podía aportar o no calidad a una película a través de la iluminación supuso un paso importante para la definición del cine y su institucionalización. Prueba de ello es que a partir de 1907 aparece una reivindicación en las revistas gremiales del cine, tanto en España como en EE. UU, Francia y Gran Bretaña, para profesionalizar el oficio del operador, que hasta ese momento trabajaba bajo un reconocimiento semiprofesional o *amateur*. En España, la pervivencia de un sistema posgremial en la mayoría de los oficios no facilitó su profesionalización, pero eso no evitó que algunos foros madrileños, muy minoritarios, defendieran la profesionalización del operador y, con ello, su transformación desde un aprendiz a un profesional con cierto gusto artístico.

3.4.1. *El oficio de operador y proyccionista cinematográfico*

En la publicidad de la película *Los piratas* aparece un escueto párrafo que nos llama la atención: "Verdad es que la película de que tratamos tiene preciosos efectos, virajes lindísimos y tonalidades que avaloran el creciente interés de su dramático argumento [...]". El drama, el texto, el argumento, adquieren mayor interés gracias a la fotografía. Como se especifica en el texto, es una garantía de que la película es interesante para el público y un elemento que destaca sobre el resto y hace recomendable su visionado. Por lo tanto, el periodista que redactó esta publicidad también quiso destacar la luz como un elemento a tener en cuenta a la hora de informar sobre la película. Es cierto que no dedica demasiado espacio en el texto para hablar de la iluminación, pero es muy significativo que en 1907 encontremos una temprana alusión a un valor del cine que no es ni el drama ni el ambiente y que, por lo tanto, ya no tiene una relación directa con la cultura de los teatros por horas. La alusión a la fotografía sugiere una preocupación distinta por el cine, más centrada en la técnica.

Quizás esta alusión a la iluminación de la película *Los piratas* no sea ajena a la preocupación que mostró éste mismo boletín por la fi-

gura del operador y su trabajo con la fotografía de las películas en un número anterior ("Los operadores", AC, 1907)³¹. Podemos suponer que el operador era una figura extraña para el periodismo de espectáculos, más centrado en los elementos teatrales del cine, pero no tanto para un boletín más preocupado por el cinematógrafo como AC:

"El extraordinario desarrollo adquirido por la industria cinematográfica tentó la codicia de algunos jovencuelos que, sin más méritos que haber instalado rutinariamente media docena de timbres y haber tendido el flexible para un par de lámparas incandescentes, creyéronse con aptitudes sobradas para manejar un cinematógrafo. Con más osadía que rudimentos, de lo que tal aparato necesita, y creyendo que la misión del operador es aproximar los carbones del arco y ver cómo el motorcito obliga á la película á desenrollarse de la bobina, ofreciéronse á los profesionales. Cegados éstos por la economía de un puñado de céntimos, abrieron los brazos á tales aprendices y pusieron en manos inexpertas un capital de muchos miles de pesetas [...]"

Según el texto, los operadores no pueden considerarse profesionales porque poseen conocimientos específicos sobre los aparatos cinematográficos, pero carecen de un cariz artístico. Además, el desarrollo industrial del cine y la mayor demanda de películas ha provocado una mayor oferta de operadores sin conocimientos profesionales, contratados como aprendices por la avaricia de los empresarios cinematográficos. Esta ausencia de profesionalización también es patente en los proyccionistas:

"Los decanos de la cinematografía están ya convencidos de su equivocación, y sus instalaciones las encomendaron bien pronto á verdaderos mecánicos operadores, en cuyas manos los aparatos no sufren el brusco trato á que aquellos intrusos los sometían, las películas deslízanse suavemente de la bobina sin quedar apenas huella en las perforaciones, la proyección es clara, fija y casi de relieve [...]"

La contratación de un verdadero profesional como operador o proyccionista garantiza un mejor visionado de la película y de la exhibición. Para el caso del operador, en estos años se reivindica desde distintas revistas especializadas extranjeras su profesionalización, al

31. Lo cual sería una prueba más de que el redactor de esta publicidad, que hemos asociado a la propia empresa Pathé Frères, sea un colaborador de la redacción de AC, ya que el estilo y estructura de la publicidad están vinculados a los reportajes sobre el ambiente de las revistas gráficas, al resumen del argumento de la crítica teatral y, por último, a una apreciación más profunda de la iluminación.

igual que ocurre en Madrid con AC³². En efecto, entre 1907 y 1911³³ surge una campaña en la prensa especializada de Francia, Inglaterra y EE.UU. que reivindica una legislación laboral para el operador. En Gran Bretaña, en 1907 la revista *Kinematograph and Lantern Weekly*, el órgano oficial del sindicato de operadores ingleses, reivindicará sus intereses. Al año siguiente, la revista *Bioscope* pide la concesión de licencias para operadores y el establecimiento de centros formativos. En 1910, la misma revista publicará un manual técnico para los operadores de cinematógrafo: *The Modern Bioscope operator*. En Francia, *Ciné-Journal* apoya las reivindicaciones de los operadores en 1908, y *Courrier Cinématographique* defiende su sindicato. Por último, en EE.UU. la revista *Moving Picture World*, el medio oficial de los operadores en este país, presiona en 1907 para que se considere al operador como un miembro más de la industria cinematográfica, defiende la mejora de sus condiciones laborales y publica anuncios de operadores en sus páginas (Barnard, 2004).

Es en éste último país donde la historiografía ha establecido una evolución en el oficio del operador. En su famoso trabajo sobre la producción cinematográfica en EE.UU., Staiger (1997) establece dos etapas en los comienzos de la industria del cine norteamericano. En un primer momento, entre 1896 y 1907, el protagonista de la producción sería el operador de cámara. Sus antecedentes de este sistema de producción serían el sistema artesanal de los fotógrafos de la segunda mitad del siglo XIX, que controlaban todo el proceso de trabajo bajo una concepción unificada de su oficio. En este momento, el operador cinematográfico habría heredado esta idea del trabajo y se convertirían en los dueños y directores de las películas que producen: escogen los temas, suministran películas, eligen las mejores opciones tecnológicas

32. De hecho el artículo que citamos surgió de otro artículo publicado con el mismo título en la revista parisina *Argus Phômo-Cinéma*. No se trata de la simple traducción del artículo original al español, como se explica en el mismo texto: "Un artículo que no nos limitaremos á traducir literalmente, sino que deduciremos de las amargas verdades que contiene algo que molestará á muchos [...]".

33. En 1879, la propiedad intelectual en España tan sólo se aplicaba a las obras científicas y a las literarias, aunque su contenido permite su aplicación al cine. Un año después, el Reglamento de la ley de 1879 incluye la fotografía o cualquier otro medio de impresión o de reproducción existentes en la actualidad o por inventar (Vallés, 1990).

y fotográficas, fotografían la escena y revelan y montan la película. En un segundo momento, desde 1907 hasta 1909, el sistema cambia y ahora el protagonista de la producción será el director. Sus antecedentes serán el director de escena teatral. Este cambio está determinado por la adopción de películas con un desarrollo narrativo de la acción, lo que permitió que se escogiera como nuevo modelo para su filmación al director de escena teatral para controlar el decorado, el vestuario, la interpretación y utilizar el guión. El operador perdió su condición de director y mantuvo sus conocimientos técnicos sobre la cámara.

Para el desarrollo de estos dos sistemas de producción EE.UU. contó con unos factores económicos que facilitaron la conversión del modelo gremial del operador en el modelo empresarial del director. Las nuevas aportaciones de la Segunda Revolución Industrial permitieron la modernización de la economía estadounidense. Los centros urbanos comenzaron a atraer a la población rural con sus nuevos adelantos tecnológicos en el transporte, las mejoras de las comunicaciones y unos sistemas más avanzados de distribución de la producción industrial. Esto permitió que el campo mantuviera un contacto más permanente con la cultura urbana y se desarrollara una producción masiva, que incorporaría el *marketing* y aumentaría la presencia de los medios de comunicación de masas entre toda la población norteamericana, como es el caso del cinematógrafo. Así, la sociedad estadounidense se vio interconectada, con una gran circulación de productos e ideas. Asimismo, la implantación de nuevos modelos de organización empresarial, con la racionalización de la producción y la búsqueda de la optimización, facilitaron el control corporativo y la financiación a gran escala, con lo que se logró una gran expansión comercial (Keil y Singer, 2009).

En Madrid, al igual que en el resto de España, la industria cinematográfica es postgremial, sin una organización empresarial a gran escala, y con poca influencia de los nuevos métodos para optimizar la producción. Nos encontramos con un entorno casi gremial, con la predilección por el pequeño o mediano taller fotográfico. Pero no se debe a un retraso de la economía madrileña con respecto a los focos industriales modernizadores de Bilbao o Barcelona, sino a una cultura

del oficio que aun mantiene una idea más gremial que empresarial del trabajador. Precisamente, en esta época la contribución de utilidades, que gravaba los ingresos procedentes del trabajo y el capital, recaudaba mediante el sistema de agremiación, fijando las cantidades globales por sectores y dejando que los representantes gremiales las repartan entre sus miembros. Al cine se le aplican las normas establecidas para el resto de espectáculos (Vallés, 1990). Frente al poder de los sindicatos en países como Gran Bretaña o EE.UU., España otorga mayor poder al trabajador de oficio que al proletariado organizado. De hecho, el trabajador de oficio define y estructura la actividad laboral porque es el que transmite los valores y el prestigio adquiridos en el pasado con el aprendizaje de su oficio. Esta cultura postgremial del trabajo se mantiene en España hasta 1914, debido a la pervivencia de los viejos oficios, al escaso desarrollo del mercado interno y a una industria incapaz de estimular la producción a gran escala mediante la mecanización y la especialización de la mano de obra. Frente a esta carencia de desarrollo empresarial, el trabajador de oficio aporta sus destrezas y controla el proceso de aprendizaje, ya que mantiene sus escuelas de artes y oficios, además de dominar el proceso de contratación, optando a las mejores ofertas de trabajo. Sus valores defienden una concepción artesanal del trabajo, alejada de la mentalidad capitalista. Idealizan sus oficios con la defensa de la dignidad y el decoro de su trabajo, considerándose una especie de artistas que dominan una actividad compleja. En la literatura popular y en los folletines son caracterizados como personas que asumen la degradación de su condición miserable, pero también muestran honor, virtud, sinceridad y generosidad. Su superioridad cultural proviene de la destreza en su trabajo (Uría, 2008b).

En el caso concreto de Madrid, los inicios profesionales de Enrique Blanco (considerado por la historiografía como el primer operador de relevancia de Madrid) son documentados por Cabero (1949), el cual nos ofrece pistas sobre la pervivencia de ese sistema postgremial al que aludíamos:

“Enrique Blanco era reporter gráfico de la Prensa Madrileña, particularmente del periódico Los Sucesos, propiedad de su padre, don Domingo Blanco, y en los propios talleres del citado semanario, instalado en la calle de la Libertad, en el piso último, instaló su laboratorio que tituló “Iberia Cines”, y con la adquisición de un toma de vistas Gaumont, con

los chasis al exterior, comenzó a rodar reportajes, siendo su especialidad las películas de toros [...]” (98).

Es interesante constatar como el aprendizaje de Blanco como operador de cinematógrafo proviene del oficio de fotógrafo para la prensa gráfica. Ya hemos constatado como la cultura del periodismo, y más en concreto la de las revistas gráficas, tiene una relación directa con la fotografía. Sin el material visual que aporta la fotografía, los reportajes no tendrían esa función de divulgadores de la modernidad. Por otra parte, Enrique Blanco aprende a partir del autodidactismo, con la práctica de un oficio, siguiendo los patrones del sistema post-gremial de las pequeñas y medianas empresas fotográficas madrileñas, o en la prensa, que también mantenía una estructura casi artesanal en su elaboración.

Por esta razón resulta anacrónico comparar o intentar explicar la industria del cine español a partir de modelos con factores económicos distintos. Si EE.UU. abandona hacia 1907 el sistema del operador, en Madrid, como atestigua el texto de AC, se comienza a reivindicar precisamente la implantación de ese sistema en la misma fecha. De hecho, en el texto ya se menciona a los “decanos de la cinematografía”, es decir, a las grandes firmas industriales mundiales, como aquellas que han adoptado este sistema del operador en su comercialización de películas.

Para superar la artesanía del trabajo del operador el texto de AC recomienda una serie de aptitudes: “Y es que el operador debe reunir tres aptitudes: la de buen electricista, la de mecánico inteligente y la de manipulador cinematográfico [...]”. (“Los operadores”, 1907). Las dos primeras son las propias de un trabajador profesional de la electricidad y la mecánica, oficios complementarios al de operador de cinematógrafo, pero la última parece implicar algo más, que no se define pero que se asocia exclusivamente con lo cinematográfico. En otro texto de la revista *PEM* titulado “La novela del cinematógrafo” (1908-04-01), el operador no es sólo un profesional de la mecánica sino algo más: “Pero las espléndidas (sic) películas que reproducen la vida con absoluta fidelidad son el triunfo, no del ingeniero mecánico, sino del artista

fotógrafo [...]”. En este caso, la manipulación cinematográfica es obra de un fotógrafo al que además se considera artista. Así que el trabajo del operador no sólo requiere la destreza de un oficio bien aprendido y el conocimiento profundo del manejo del aparato, sino que hay que tener en cuenta otro talento alejado de lo puramente profesional y que entronca con lo artístico: el de saber fotografiar.

3.4.2. La fotografía artística y el cinematógrafo

El trabajo del operador requiere un conocimiento del oficio fotográfico que es mecánico y artístico al mismo tiempo. Quizás porque a partir de principios del siglo XX, la fotografía ha adquirido unas connotaciones artísticas que la alejan de la simple captación mecánica y objetiva de la realidad. Como el trabajo del operador requiere un aprendizaje fotográfico, su oficio es una compleja unión de la fotografía documental que muestra la realidad y el arte fotográfico de representar y retratar la realidad. Por eso, en los textos que informan sobre el cinematógrafo en las revistas de Madrid, la alusión a la fotografía conlleva también esa admiración por el uso artístico del aparato cinematográfico, un uso que algunos periodistas asocian con las cualidades de una buena iluminación. Pero también debemos tener en cuenta que este uso de la iluminación con intenciones artísticas es una práctica que la fotografía ha difundido en los manuales que circulan por los talleres y las páginas de las revistas fotográficas de Madrid, con recomendaciones sobre el estilo y la mejor manera de conseguir que el arte inunde el foco de la cámara fotográfica. Es lo que los manuales de fotografía de la época llamaban el estilo “pictorialista” de la fotografía, un método que intentaba realizar fotografías fijándose en los patrones de la pintura para dotar de arte al documento fotográfico. Como los operadores provienen de la fotografía, debemos interpretar que muchas de las enseñanzas del “pictorialismo” fotográfico de estos manuales fueron adquiridas por los operadores y que éstas pasaron a formar parte del uso artístico del cinematógrafo y, por contagio cultural, los periodistas que se acercaron al cinematógrafo también tuvieron en cuenta estas enseñanzas cuando incluyen comentarios sobre la fotografía de las películas en sus reportajes.

Carlos Luis de Cuenca, periodista asiduo de la prensa y revistas de Madrid en estos años, publicó en 1908 en la revista *LIEyA* un extenso artículo sobre el cinematógrafo titulado "La moral pelicular". En el texto incluyó algunos pasajes sobre las relaciones entre la fotografía y el cinematógrafo:

"¿Qué si soy enemigo del cinematógrafo? ¡Qué he de serlo! Muy al contrario: soy amigo, y amigo íntimo. Eso de añadir á la relativa exactitud de la fotografía la vida, relativa también, del movimiento, me parece admirable, y me deleita inclusive, y voy tan allá en esto, que desearía que todas las personas de mi predilección se retratasen cinematográficamente, y poseer yo un aparato de esos en mi casa para verlas en movimiento cuando se me antojara. Yo no sé si al lector lo que á mi me ocurre con los retratos. ¡Su contemplación prolongada acaba por atacarme á los nervios! Aquella inmovilidad, no sólo de la postura, sino de la fisonomía, llega á producir una impresión penosa [...]" (159).

Existe una fascinación por el movimiento y sus apreciaciones son las de un espectador impresionado con la mecánica del aparato, capaz de retratar a las personas pero con movimiento, algo más entretenido que fotografiarlas sin él. Es en esta comparación entre la fotografía fija y la del movimiento donde Cuenca introducirá en su artículo apreciaciones que van más allá de la atracción por la mecánica del aparato cinematográfico:

"Y todavía en los retratos pintados por un buen artista el arte ha puesto algo ó mucho del espíritu del modelo, que anime su fisonomía con aquella expresión más personal y característica del interesado; pero en el mecanismo del retrato fotográfico la máquina no piensa ni escoge, sino que reproduce y conserva inalterable la expresión de un instante, que á veces no ha tenido ni vuelve á tener el individuo en todos los días de su vida. A mayor abundamiento, los profesionales se preocupan, y preocupan al que se retrata, de afectar la naturalidad y la alegría, de donde resultan una alegría y una naturalidad afectadas [...]" (159).

El problema de la fotografía es su afectación y antinaturalismo cuando retrata. Los pintores sí consiguen dotar a sus retratos de una belleza natural gracias a la expresividad. Por el contrario, la fotografía es mecánica y sólo capta un instante. Cuenca se refiere en este pasaje al retrato fotográfico que se practicaba a principios del siglo XX en Madrid y España, acusado en su momento de demasiado formalista y afectado. Son retratos acordes con la mentalidad de las clases medias y los sectores acomodados, proclives en este momento al tradiciona-

lismo en vestidos y fondos de las fotografías. Se interesan por el rostro y pierde importancia el retrato de "cuerpo entero". La afectación a la que se refiere Cuenca se debe, sobre todo, a la introducción de retoques que suavizan los defectos de las personas retratadas y buscan una perfección de la belleza, o una belleza donde no existe, lo que resta importancia al naturalismo y está más en consonancia con el ideal aristocrático de una belleza impuesta por el prestigio y el poder social (López Mondéjar, 1999, 118-126). Ante esta afectación y falta de vivacidad del retrato fotográfico, Cuenca antepone la imagen del cine:

"Y recuerdo que hasta cuando se trata del retrato de una real hembra, que ha sido guapísima en la imagen, exclama todo el mundo al contemplarla: -¡Si pestañeara! ¡Naturalmente! ¡Cómo que no hay nada más cargante que una fisonomía que no pestañea! Esto sucedería en el retrato cinematográfico: pestañearía, sonreiría de verdad, nos miraría, movería los labios, y todos diríamos con propiedad: -¡Está hablando! Pues calculen ustedes, si esto me pasa con los retratos, cuanto mejor encontraré que los aparatos de proyección nos presenten vivitas y coaleando las escenas movidas de la realidad [...]" (159).

En este texto, Cuenca plantea una comparación entre la fotografía, que no alcanza a la pintura, y el cinematógrafo, que le impresiona porque es capaz de captar el movimiento y puede convertir un retrato en algo bello por el simple hecho de transmitir la veracidad del movimiento en los gestos de la persona. No obstante, Cuenca no hace ninguna mención al operador, mientras que si ha reconocido que el pintor era el que conseguía transmitir arte a sus cuadros. Aun así, para nosotros resulta significativo que en este reportaje Cuenca hable del cine comparándolo con la fotografía y la pintura.

Como Cuenca es un periodista acostumbrado a los espectáculos teatrales de Madrid y sus conocimientos son, sobre todo, literarios, sus impresiones no van mucho más allá de admirar la expresividad de la imagen cinematográfica. Pero en un boletín como *AC*, más interesado en el cine, recordemos que en la publicidad de la película *Los piratas* sí que se admiraba cierta técnica del operador a la hora de manipular la imagen, al destacar los efectos y los cambios en la luz de la película. Aquí existe una apreciación distinta, pues esos virajes y efectos son externos a la imagen real, son una manipulación. El operador de *Los piratas* ha conseguido incluir algo personal, quizás ese espíritu del pintor

del que hablaba Cuenca, con el uso de técnicas que no están incluidas en el propio aparato y que parece utilizar de una manera que podemos considerar estética, mostrando algo original que consigue llamar la atención del redactor de la publicidad, o que es lo suficientemente bello como para presentarlo como un aliciente más para vender la película: una cualidad extra que la fotografía podría aportar al cine.

Dicha cualidad extra, la de conseguir virajes y efectos luminosos, ya había sido incorporada por los fotógrafos de la época finisecular al adoptar para sus fotografías un estilo pictórico. En 1854, el fotógrafo E.J. Mayall escenificó un tema religioso en diez daguerrotipos para ilustrar la poesía y el movimiento de la imagen. Más adelante, en 1869, uno de los principales teóricos del "pictorialismo" fotográfico, Henry Peach Robinson, publicó un libro de estilo llamado *Pictorial effect in Photography*. En dicho manual se especifica que el "pictorialismo" debía mostrar fotografías históricas, mitológicas o literarias para educar en los valores tradicionales de las clases acomodadas y su concepto de cultura. La fotografía tendía a una escenificación excesiva y recargada, con la introducción de efectos pictóricos que buscaban aumentar el potencial artístico de las fotografías: *flous* intensos, suavidad en las copias, papeles rugosos, desenfoques y halos. Se trataba de incluir la fotografía en las bellas artes y acercarla a la pintura y al mercado del arte, para convertirla en una práctica elitista aceptada por la alta cultura y aislarla de la masificación. Esta primera etapa del pictorialismo influyó en los fotógrafos españoles de principios del siglo XX. Pretendían desarrollar una temática con imágenes bucólicas, descriptivas y mitológicas. El fotógrafo Antonio Cánovas, más conocido como Kaulak, era uno de los retratistas y fotógrafos más reputados en el Madrid del momento. También fue uno de los principales defensores del pictorialismo en España. Sus ideas sobre la fotografía las divulgó, primero, en su revista *La Fotografía*, fundada en 1901 y una de las más influyentes de España; después, recopiló sus textos de *La Fotografía*, los junto con la lectura de otros manuales de fotografía ingleses y alemanes, y publicó con todo ello un manual en 1912 titulado *La fotografía moderna. Manual compendiado de los conocimientos indispensables al fotógrafo* (López Mondejar, 1999). Ésta influencia de Kaulak implica una lectura de su revista y de su manual entre los fotógrafos de Madrid y los opera-

dores de cinematógrafo. Kaulak defendía en su manual el uso artístico de la fotografía a través del pictorialismo:

“Pero la fotografía es algo más que el medio de copiar vulgaridades ó documentos de poca importancia. La fotografía es tanto, que puede llegar á ser un arte, y un arte bella, si no tan excelsa y meritoria como su hermana gráfica la pintura, tan hermosa y tan noble. Y para los que aspiren á hacer algo en esta clase de fotografía que es, además, la verdadera, es para los que nos detenemos en formular las consideraciones más importantes que nos sugieren el estudio y la experiencia [...]” (154).

El arte en la fotografía se alcanza con el rechazo de la copia de la realidad y con el acercamiento a la pintura. Para alcanzar éste arte de la fotografía Kaulak ofrece una estética:

“De otra parte, aunque la fotografía se sirva de aparatos (como los pintores del caballete, la paleta, el trasguardo, el pantógrafo, etc.) y de productos (como los colores de la pintura), no parece sino que, al hacerse una fotografía, no se empieza por realizar dos funciones que igualmente realizan los artistas; la elección y composición del asunto que se va á reproducir, y la interpretación ó manera de verlo, entenderlo y presentarlo [...]” (155).

El aparato fotográfico no lo es todo, necesita de una mano que decida por él y lo manipule componiendo la imagen. Esta manipulación supone un avance desde el fotógrafo que sabe manejar el aparato hasta el fotógrafo que además influye en lo que retrata con elecciones personales sobre lo que observa. El manual también ofrece consejos sobre cómo debe realizarse la composición artística de la fotografía:

“Léase cualquiera de los infinitos libros que tratan de la teoría del arte, y se verá que todos los principios establecidos para composición de un cuadro son perfectamente aplicables á la composición de una fotografía. Se dice, por ejemplo, que, una obra artística debe ser siempre la expresión de una idea [...] y se añade que, todos los elementos que entren en la obra, han de ocurrir al efecto de ella, concentrando todo el interés en la idea fundamental. A esto se llama unidad de composición, pues si en la obra hubiese más de una idea, o más de un elemento que las sugiriese, se estorbarían unas á otras, y se destruiría el efecto dominante y único. Pues esta ley [...] rige igualmente para los pintores que para los fotógrafos [...]” (156).

La fotografía es un arte porque imita a la pintura en su estilo de composición de perspectiva única, adoptado como norma académica por las instituciones artísticas. Precisamente, la fotografía debe introducirse en estas instituciones si quiere ser considerada arte:

“Que la fotografía bordea las regiones del arte lo comprueban las Exposiciones que, principalmente en Alemania é Inglaterra, se celebran. De nada sirve que abominen de ella (de labios para afuera) algunos pseudoartistas (pintores y escultores) que se aprovechan de ella como el que más, y desdeñan el arte fotográfico so pretexto de que lo produce un mecanismo. La fotografía, aunque sea el resultado de manipulaciones mecánicas, puede ser, bien dirigido é empleada, un arte similar, aunque más modesto que el de la pintura [...]” (155).

Esta técnica compositiva que pretende dotar de arte a la fotografía influirá también en los operadores de cinematógrafo en su tratamiento de la luz, con el uso de virajes y halos, así como otros efectos que son necesarios en el aprendizaje del oficio. Dotar de personalidad a la fría mecánica de la cámara fotográfica es condición indispensable para encontrar el sentido artístico de la realidad. Si el fotógrafo aprendía las técnicas del pictorialismo a través de la lectura de manuales como los de Kaulak, puede que más adelante lo aplicara en sus películas cuando fuera contratado como operador.

Como observamos, ya en torno a 1907 y 1908, aparecen alusiones a la asociación de la fotografía con el cinematógrafo, y como esta asociación se hace desde un periodismo que destaca las posibilidades artísticas de las imágenes fijas, pero también de las imágenes de los operadores de la fotografía en movimiento. Por ejemplo, no parece existir ruptura entre el Enrique Blanco fotógrafo de revistas gráficas y el Enrique Blanco operador de cinematógrafo. Su aprendizaje conlleva un oficio y una visión artística del medio que había asimilado en su etapa de fotógrafo. En conclusión, en una publicidad como la de la película *Los piratas* además de describirnos el ambiente castizo del público que acude a ver la película, el periodista realiza un resumen del argumento y nos ofrece algunas impresiones sobre la iluminación. Por eso podemos deducir que las fuentes culturales que han hecho posible la redacción de esta publicidad son la de los espectáculos teatrales de Madrid, la del periodismo y la de la fotografía. Estos son los materiales que ha utilizado el periodista para hablar sobre el cine y definirlo como ambiente, historia e imagen. Su visión del cine está determinada por su autodidactismo en literatura, fotografía y en su curiosidad por el ambiente que rodea a la exhibición. No es una visión específica del cine porque su objetivo es la información general, aunque el texto

contiene algunas pistas sobre cómo se escribe del cine en la prensa, y nos proporciona indicios sobre lo que era más importante a la hora de considerar una película.

3.5. El discurso científico sobre el cinematógrafo

Los periodistas también opinaban sobre el cine desde posturas cercanas a la cultura intelectual. Durante los primeros años del siglo XX, el cinematógrafo había fascinado a la cultura intelectual por su capacidad para fotografiar el movimiento. Se concebía el aparato como un juguete, o una invención más o menos brillante, de toda una serie de hallazgos que tienen como origen la fotografía. Por esta razón, entre 1906/07 y 1912/13, siguieron apareciendo en la prensa reportajes que divulgaban las excelencias científicas del cinematógrafo, e informaban sobre sus posibilidades tecnológicas. Pronto, el juguete que había sido el cinematógrafo al principio de su todavía corta existencia, se convirtió en un aparato capaz de construir una cultura del entretenimiento popular. No obstante, su éxito no iba a supeditarse sólo a complacer las ganas de diversión de la población, sino también a mantener los valores científicos heredados de la cultura fotográfica, por lo que, además de sus numerosas aplicaciones para la ciencia óptica, también podía utilizarse para proyectar películas con valores educativos. Todos estos elementos se hilvanan dentro de los primeros relatos históricos sobre el cine.

3.5.1. Primeras apreciaciones sobre la evolución histórica del cinematógrafo

Es importante para nuestro trabajo tener en cuenta la definición histórica del cine, pues en ella se encuentran algunas pistas sobre cómo se entendía el cine en esta época. Comenzamos con una introducción histórica sobre el devenir del cinematógrafo que aparecería en la cabecera del reportaje de *NM* "Los cinematógrafos" (1907-01-17):

"De invención reciente el cinematógrafo, débese a Lumiere su aparición en escena. Es una aplicación de la fotografía animada y se funda

en la persistencia de las imágenes en la retina, persistencia que, aun cuando de brevísimo espacio de tiempo, permite enlazar varias imágenes correlativas que se van sucediendo de una manera ordenada y rapidísima, lo que produce la ilusión de una imagen única dotada de vida, animada de movimiento [...]”.

La identificación de la invención del cinematógrafo con la persistencia retiniana del ojo humano también era una constante en los manuales de fotografía de la época:

“Dejando á parte extensas é interesantes consideraciones sobre los fenómenos producidos por la velocidad de las vibraciones luminosas, indicaremos solamente el principio físico en que descansa la exhibición cinematográfica concretando en pocas palabras la explicación del fenómeno ilusionista. He aquí el principio: Siempre que se presenta á nuestra vista un objeto fuertemente iluminado, al desaparecer por la oscuridad queda dibujado en la retina por un brevísimo tiempo. (1/40 de segundo)” (Jordi y Martí, 1902, 88).

La aplicación de este principio es lo que Jordi y Martí considera el principio básico de la cinematografía:

“Ahora bien poseyendo una serie de fotografías formadas ordenadamente y tomadas por brevísimos intervalos de tiempo (instantáneas) si proyectamos éstas sucesivamente sobre una pantalla logrando eclipsar la luz por intervalos menores de 1/40 de segundo tendremos que el espectador gozará de la ilusión tan completa como si asistiera á una escena animada” (88-89).

Tras la aplicación de la persistencia retiniana a la tecnología del aparato de cinematógrafo, Jordi y Martí destaca, al igual que el reportaje de “Los cinematógrafos”, su importancia para el desarrollo de la fotografía:

“La proyección de las imágenes por la luz, es tan antigua cual la Óptica, una de las ramas en que se divide el estudio de la Física. Así que bien se puede asegurar que su abolengo se confunde con los albores de dicha ciencia; más considerando la proyección, no como motivo de estudio, sino como medio de distracción y esparcimiento, está fuera de toda controversia la afirmación, de que su verdadera importancia en éste sentido va envuelta con la esplendorosa estela del moderno y brillante arte fotográfico”.

Como podemos apreciar, en 1902 los manuales de fotografía incluían el cinematógrafo en un relato científico plagado de referencias a la tecnología. El aparato cinematográfico aplica los hallazgos bioló-

gicos de la persistencia retiniana al desarrollo de la fotografía en movimiento, culminando una etapa en la investigación de la óptica, que no sólo alumbrará un nuevo aparato. En este marco científico, el aporte de los Lumière va a ser decisivo, pues recogen las aplicaciones ópticas de la fotografía en movimiento y añaden los experimentos realizados con aparatos de proyección, en especial la linterna mágica:

“Madre del cinematógrafo actual puede decirse que fue la antigua linterna mágica, con la cual se proyectaban, sobre una pantalla, las imágenes pintadas en un cristal, aumentadas por una lente é iluminadas por transparencia. Algunas de estas imágenes representaban la misma figura ó el mismo grupo de ellas en diferentes actitudes, y con un cambio rápido en la posición del cristal, se producía un efecto de movimiento en la proyección. En el cinematógrafo se perfecciona este efecto por el uso de las películas fotográficas, el grandísimo número de momentos de una escena que cada cual encierra, y la mayor rapidez con que se hacen suceder las proyecciones” (“Los cinematógrafos”, *NM*, 1907-01-17).

De nuevo, encontramos esta misma idea de la linterna mágica como origen de la proyección del cinematógrafo en los manuales de fotografía:

“Más como el gran inconveniente de este aparato consistiese en que sólo pudiera gozar de este sorprendente espectáculo una sola persona se modificó el kinetoscopio (sic) haciendo de manera que lograsen gozar de él gran número de personas á un mismo tiempo, lo que se obtuvo arreglando la cosa de manera que se proyectaran en una pantalla ó lienzo blanco estas imágenes ó actitudes, tal como se procedía en la proyección de la linterna mágica” (Jordi y Martí, 1902).

Hemos comenzado el relato de la historia del cine desde la tecnología, la óptica, el progreso de la fotografía y la linterna mágica. El cinematógrafo se define desde la técnica y la ciencia a partir de los manuales de fotografía, y esta definición técnica es la que sirve de fuente para construir el relato de su historia. En los manuales, la proyección de películas con cinematógrafos es el aspecto técnico que mejor define lo que significa el cine:

“Este aparato permite no tan sólo obtener el negativo y las copias que hagan falta, sino que también sirve para proyectar una copia sobre una pantalla de manera que resulte visible á todo un público [...]. El cinematógrafo puede ser empleado de tres modos diferentes: 1º Para obtener pruebas cronofotográficas de escenas animadas; 2º para la copia de las cintas obtenidas sobre otras cintas peliculares. 3º para la proyección de las positivas peliculares sobre una pantalla” (Muffone, 1907, 367).

La proyección otorga al cinematógrafo la capacidad de llegar a un público masivo, pero es necesario que ésta sea técnicamente perfecta para que la historia del cinematógrafo avance:

"Desde que la casa Lumière alquiló un local en Madrid para presentar proyecciones cinematográficas [...] fueron muchos los que adivinaron un gran negocio en la fotografía animada [...]. Después de aprovecharse algunas empresas de los beneficios del cinematógrafo, tuvo éste un paréntesis de descanso que nos indujo á creer en la decadencia del espectáculo, pero [...] adquiriéronse aparatos reformados [...] para disimular la oscilación que tanto molestaba á la vista en las instalaciones primitivas, ideáronse los virajes, sustituidos después por los discos de colores, suavizáronse los rozamientos para evitar el deterioro de la película, y llegóse, en fin, á perfeccionar en tal forma la maquinaria, que el arte cinematográfico renació en vigoroso impulso [...]" ("El género varietés", AC , 1907-10-01).

Después de la aparición del aparato y de su uso como proyector de películas para muchas personas simultáneamente, la siguiente etapa del relato histórico fue un momento de incertidumbre sobre su futuro, pues su tecnología parecía fallar en la proyección, con una molesta vibración, que perjudicaba su recepción por parte del público y amenazaba a la exhibición con la pérdida de espectadores. No se especifica la cronología, sólo podemos conjeturar que es una etapa anterior al año 1907, fecha de publicación de este artículo en AC. Podemos suponer que la primera etapa, en la que aparece el aparato de proyección, corresponde a los años comprendidos entre 1896 y 1900 y, a partir de esta última fecha y hasta 1907 se inicia una etapa de incertidumbre a la que también aluden ciertos manuales de fotografía como el de Muffone (1907):

"Pero también ofrece defectos mecánicos de importancia. A consecuencia de la detención y movimiento de la imágenes, tiene lugar un temblor más o menos pronunciado, bastante molesto para la vista; además, el tiempo de duración del fenómeno es de unos cuantos minutos, y por lo tanto muy breve, no dando lugar muchas veces á coger el hecho en su fase más interesante. La primera dificultad, ó sea la oscilación, se ha tratado de corregirla abandonando las formas mecánicas que hasta ahora han hecho mover al aparato" (373).

Parece que el relato histórico que ofrecen las revistas gráficas de Madrid y el boletín AC es una síntesis divulgativa de las informaciones más técnicas y desarrolladas de los manuales de fotografía de la época. No hay que presuponer un conocimiento del periodista de todos

los aspectos de la fotografía, pero si una intencionalidad educativa para mostrar el cinematógrafo como un avance de la ciencia. Por eso se incluyen en el relato de la invención del cinematógrafo los datos suministrados en estos manuales relativos a la persistencia retiniana, la invención de la fotografía en movimiento, la proyección de imágenes utilizando la linterna mágica y, por fin, la aparición del cinematógrafo Lumière. Tras una primera etapa de invención, aparece una etapa inestable, donde el aparato sufre deficiencias técnicas en su proyección con una oscilación molesta de la imagen que perjudica su exhibición. Con la corrección de esta deficiencia, el cinematógrafo alcanzará una tercera etapa en su desarrollo histórico (que comienza en 1907 y coincide con este trabajo) con su éxito económico entre el público, la consolidación del negocio y su competencia con los espectáculos del teatro por horas. Todo este relato que narra los orígenes del cine tiene una base cultural científica, alejada de los textos que definían el cine como un espectáculo popular y más en consonancia con una cultura impregnada de cientificismo y asombrada por la tecnología.

3.5.2. *Cientificismo y cinematógrafo*

Desde finales del siglo XIX se aprecia en la cultura intelectual un esfuerzo por acercar la ciencia a la masa (Broutá, 1897):

“Presentar la ciencia bajo un aspecto ameno, hacer fácil y agradable la enseñanza de las leyes que rigen el orden universal, exponer en forma literaria, lúcida y elegante, los resultados obtenidos, tanto en el terreno de la especulación como en el de la práctica, por la actividad humana; en una palabra, difundir las luces, vulgarizar las ciencias, es una tendencia propia de nuestra época contrastando con los tiempos anteriores, en que los sabios y eruditos [...] sistemáticamente evitaban ponerse en comunicación con la generalidad de sus semejantes, reservando los frutos de sus esfuerzos intelectuales para el estrecho círculo de sus colegas [...]. En los últimos decenios ha desaparecido casi por completo la prevención que antes tenían los hombres de ciencia con respecto á la literatura científico-popular, y hoy no pocos sabios de los más eminentes contribuyen con sus especiales publicaciones á estrechar cada día más los lazos entre la ciencia y la gran masa del público” (V).

Esta voluntad de divulgación obedece a una serie de factores que van a favorecer la implantación de la ciencia entre la sociedad finisecular española. En primer lugar, a principios del siglo

XX la mentalidad positivista impregna el pensamiento científico del momento. El prestigio de la ciencia influye en los valores culturales de los sectores acomodados. Todo se explica a través de la ciencia, desde la llamada "cuestión social", que busca auxilio en la nueva ciencia criminológica; hasta la propia creación artística, con el desarrollo por ejemplo de movimientos como el naturalismo. Esta mentalidad positiva también será adoptada por las minorías revolucionarias y se convierte en un lenguaje de uso común entre la burguesía. En segundo lugar, la ciencia invade el espacio público. Los asuntos científicos comienzan a interesar a las capas más populares de la sociedad debido a sus grandes logros: la ciencia ha acabado con las muertes por enfermedades, domina la naturaleza, permite un mejor aprovechamiento de los recursos naturales, supera la oscuridad de la noche con la electricidad y permite una mejora de la salud entre la población. Todo ello ayuda a que surja una curiosidad popular por la ciencia. Es el momento en el que las conferencias sobre temas científicos cobran una mayor popularidad. Muchas personas sienten curiosidad, por ejemplo, por la astronomía y se informa en 1910 en los medios de comunicación del paso del cometa Halley, o van adquiriendo notoriedad fenómenos como la contemplación de eclipses (1905). A este respecto, las conferencias sobre física adoptan una actitud más divulgativa y se orientan a la enseñanza intuitiva y práctica, mostrando experimentos al público menos erudito, lo que recibió el nombre de "lecciones de cosas". En tercer lugar, la ciencia invade la literatura, no sólo porque se adopta el estilo naturalista, sino porque la creencia en un futuro predecible, gracias a que la humanidad puede controlar la naturaleza, permite crear ficciones utópicas sobre viajes planetarios, mundos venusianos o futuros apocalípticos, lo que da lugar a la aparición del nuevo género de la ciencia ficción con publicaciones tan populares como *Ignotus*, de José de Elola y Gutiérrez, o la revista *De la tierra al sol*. Por último, la ciencia recibe un apoyo estatal importante. Se crean becas de formación científica en el extranjero, aparece una red de laboratorios en torno a la Real Sociedad Española de Historia Natural y la Real Sociedad de Física y Química, se instaura el Ministerio de Instrucción Pública en 1900 y se reestructura la ciencia en la Universidad, con la división de la Facultad de Ciencias en Matemáti-

cas, Física, Química y Naturales, donde se comienza a impartir una docencia moderna, práctica y especializada (Uría, 2008b).

La predilección por la ciencia en la sociedad española del momento no fue ajena a la aparición del cinematógrafo. Sus valores técnicos fueron motivo de admiración entre el periodismo divulgativo del momento. En algunos casos son textos que traducen otros artículos de la prensa extranjera y en los que se destaca la utilidad del cinematógrafo para el progreso de diversos campos científicos: "El Chambers Journal habla en su último número de los experimentos que se han hecho en los Estados Unidos para abreviar y comprender el estudio de la vida de las plantas por medio de la fotografía animada, ó lo que es igual, por el cinematógrafo [...]" ("El cinematógrafo", *AM*, 1906-09-26). Este texto informa sobre las posibles aplicaciones del cinematógrafo en la botánica, sobre todo por su capacidad para captar el movimiento y alterar la velocidad de proyección: "Con unos cuantos cientos de exposiciones se obtiene una película, que proyectada á la velocidad ordinaria, no distrae más que unos minutos al estudiante, durante los cuales puede observar toda la vida de una planta".

Textos como éste ayudan a divulgar las ciencias entre la población madrileña del momento, a la vez que identifican el cinematógrafo con la cultura científica. En el boletín *AC* también apareció un artículo que exponía las razones por las que el cinematógrafo era tan valioso para las ciencias, en este caso para la medicina:

"Otra importantísima casa de París, por iniciativa del célebre doctor Doyen, tomó varias series de operaciones practicadas por este último en uno de los hospitales de París sobre cuerpos vivos, cánceres, quistes, tumores, partes gangrenadas, etc. [...] y ahora, últimamente, ¿quién no ha visto en Madrid y en Barcelona diferentes operaciones practicadas por el mismo doctor y editadas por la misma casa? A no dudar, se puede considerar esto como un asombroso adelanto del cinematógrafo sin incurrir en exageración, puesto que no se sabe á quien admirar más si al que hace la operación ó al que sacó la fotografía, dada la precisión y claridad del asunto" (Vasskur, *AC*, 1908-01-01).

Como vemos, estos textos conciben un cinematógrafo auxiliar de la ciencia, capaz de divulgar los avances de la medicina y captar el

favor de un público imbuido por la mentalidad positiva³⁴. Para Vasskur, el autor del texto de AC, las películas de Doyen contribuyeron a ver el cinematógrafo desde otra perspectiva:

“En fin, y para terminar, el cinematógrafo está lejos de desaparecer, cada día va tomando nuevos bríos y nunca enfriará el entusiasmo que despertó cuando su aparición, puesto que va asimilándose á los mayores adelantos modernos y contribuye poderosamente á su desarrollo al mismo tiempo que él toma mayor incremento”.

Esta nueva perspectiva concibe el cinematógrafo como una de las maravillas que ha dado a la sociedad el progreso científico. Debido a este valor científico del cine, su uso no debería ceñirse a entretener al público, sino que puede ser un valioso aliado para el espíritu científico de la época y utilizarse como medio para acercar la ciencia a todos los públicos. Existen textos en los que se defiende esta visión del cinematógrafo:

“Así, pues, puede darse por resuelto teórica y prácticamente el interesantísimo problema de conseguir vistas cinematográficas con los colores naturales de los objetos representados, y seguramente no tardará mucho en propagarse este adelanto del cinematógrafo, no sólo como entretenimiento ó diversión popular, sino para las demostraciones científicas en las conferencias y en las cátedras” (Vera, *LIEyA*, N^o VIII, 1909-02-28, 127).

A la altura de 1912, los textos que continúan destacando el valor científico del cinematógrafo lo ven como una herramienta idónea para la expansión del saber:

“De día en día va tomando el cinematógrafo mayores vuelos. Lo que al principio parecía nada más que un pasatiempo, va siendo auxiliar poderosísimo de la ciencia y medio práctico y ameno de instrucción, no sólo para los niños de las escuelas, sino para muchos de los que se dedican á estudios superiores [...]” (Pontes, *PEM*, 1912-06-01, 745).

Esta introducción es una parte del artículo que Amadeo Pontes dedicó a la divulgación técnica del cinematógrafo en la revista *PEM*, pero nos da una idea de su identificación con la cultura científica del

34. De hecho las películas del Doctor Doyen tuvieron bastante éxito. En 1898 había realizado en Francia varios filmes sobre operaciones quirúrgicas y continuó esta labor, de ahí su celebridad (Juan de Pablos Pons (1988). *Cine y enseñanza. Variables estructurales del Cine Didáctico y su interacción con algunas características de los alumnos*. Madrid: Centro de Publicaciones). Sus películas fueron exhibidas en el Teatro Eslava de Madrid, tal y como se informa en el diario *El País* (1907-10-19): “A las 6, presentación de las célebres películas «Operaciones quirúrgicas por el doctor Doyen»”.

momento. Amadeo Pontes fue un ingeniero industrial con un conocimiento profesional de la tecnología. A la vez, se comporta como el nuevo hombre de ciencia que también divulga sus conocimientos en medios de masas para el alcance de todos los públicos. Entre sus obras encontramos textos donde muestra su preocupación por las aplicaciones del cinematógrafo en la educación, como su conferencia del 18 de enero de 1913 en el Ateneo de Madrid, titulada "El cinematógrafo como auxiliar científico", o un estudio para la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones científicas de 1914 sobre las escuelas femeninas en Francia, Bélgica y Suiza³⁵. En su artículo, Pontes realiza una alusión al origen tecnológico del cinematógrafo en los juguetes ópticos y continúa con una descripción detallada de las técnicas para el revelado, la proyección, las mejores condiciones para los estudios fotográficos y la manipulación del aparato para conseguir trucajes. Su contenido es similar al de los manuales de fotografía, que también incluyen en sus alusiones al cinematógrafo recomendaciones sobre el revelado y las condiciones adecuadas para una perfecta proyección.

En estos textos, la relación del cinematógrafo con las técnicas fotográficas es la fuente utilizada para construir el relato histórico de su origen. El cinematógrafo surge por la observación de la persistencia retiniana y su aplicación a la fotografía en movimiento. Con este hallazgo, la ciencia óptica da un paso de gigante, pero aun queda un eslabón que debe solventar el aparato de los Lumière: la exhibición para más de una persona. Aquí, no sólo influye la persistencia retiniana y los aparatos anteriores que permiten captar el movimiento, sino la tradición de los espectáculos luminosos que, como la linterna mágica, proyectaban imágenes en otro soporte. Lo que vendrá después será una superación técnica del cine, aumentando su presencia en medios científicos y mejorando sus propias prestaciones tecnológicas, en concreto la molesta oscilación de la imagen durante la proyección. Una vez superada esta barrera técnica, el cinematógrafo se convierte en un elemento más del progreso científico de la sociedad finisecular.

35. De la conferencia del Ateneo hemos tenido noticia a través de la *MEMORIA leída en el Ateneo de Madrid por el secretario primero D. Manuel Azaña* (1913). Madrid: Imp. de la Soc. de M. Minuesa de los Ríos, p. 16). En cuanto al estudio para la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones científicas, su referencia es "Las escuelas profesionales femeninas en Francia, Bélgica y Suiza". (Tomo IV), pp. 69-143.

Esta valoración científica del cinematógrafo surge en un contexto de mentalidad positivista, dentro de la clase media intelectual, que defiende la ciencia y la difunde como el mayor logro de la modernidad. El cinematógrafo participa de esta visión positiva de lo científico y se impregna de sus valores. A partir de 1907, los textos hablan de un cine aliado de la ciencia, divulgador de los hallazgos y herramienta poderosa para ayudarla a avanzar hacia el progreso de la sociedad. Este cinematógrafo científico actúa como medio para que la ciencia llegue a todos los públicos, y por esta razón se valoran sus posibilidades como recurso educativo, capaz de educar entreteniéndolo. Estamos ante una definición científica y educativa del cinematógrafo, una nueva visión del cine más en consonancia con la mentalidad de la burguesía industrial del momento, interesada por la aplicación práctica de la ciencia. Asimismo, el cine ya no es sólo un juguete, sino que ha evolucionado hacia un espectáculo atractivo no sólo para el público urbano sino también para la cultura más elitista de la clase media intelectual. Con una mayor orientación hacia los valores de los sectores acomodados, impregnados de científicismo, cristianismo y distinción, el cinematógrafo puede ayudar a este grupo social en su cruzada social por educar a la población popular en la mentalidad de la élite, con lo que el cine puede transformarse en algo valioso para dichos sectores acomodados.

3.6. El discurso educativo sobre el cine

El relato que se escribe en la prensa sobre la historia del cinematógrafo parte de su consideración como un invento científico. Sus posibilidades técnicas iniciales lo convierten en un juguete mecánico fruto de los avances en la investigación sobre la fotografía en movimiento, pero pronto se descubren nuevas utilidades para el nuevo invento, una de las cuales será la de documentar la realidad. A partir de ese momento el cinematógrafo aparece ante la cultura intelectual como un fiel aliado de la educación de la masa a partir de las noticias sobre el mundo, con una labor similar a la de la prensa gráfica del momento y, a la vez, se transmiten los valores morales de los sectores acomodados. La proyección de películas es una buena oportunidad para transmitir dichos valores e iniciar una censura del contenido de

las películas que se preocupa por el mensaje moral que se proyecta a través de las pantallas.

3.6.1. Utilidad didáctica del cinematógrafo

Para defender la visión científica del cinematógrafo, es preciso cambiar la visión que sobre él se tiene como un simple juguete para convertirlo en un aliado de la mentalidad burguesa y moderna:

“Para algunas personas, es el cinematógrafo solamente un simple juguete con que distraer una hora de aburrimiento, para aquellas otras que reflexionan sobre las cosas al parecer insignificantes, constituye un aparto admirable, un libro registro (gráfico y topográfico) de la vida tal cual es, y que perdurará, elocuente, cuando los personajes que se movían en la escena registrada hayan desaparecido del haz de la tierra, cuando la misma escena, á no ser por su reproducción mecánica, habriase ya borrado de la memoria de cuantos la presenciaron” (“La novela”, *PEM*, 1908-04-01, 333).

El texto pertenece a un reportaje anónimo sobre el cinematógrafo que apareció en 1908 en la revista gráfica *PEM*, que en realidad es una traducción de un artículo de la prensa extranjera³⁶. Esto no impide observar en él una idea científica del cine que se relaciona con una mayor preocupación por el contenido de las películas, reivindicando en el cine asuntos informativos y documentales. No se aprecia una distinción cultural o social en la interpretación del cine como documento, pues si bien se alude a que algunas personas consideran al cine sólo como juguete, no se precisa quiénes son esas personas, y tampoco se puede deducir por el contenido del reportaje el origen social, cultural, económico o político de esas personas. Podría tratarse de un público experto o inexperto, popular, intelectual o aristocrático. Aun así, se contempla el cine como un aliado de la información y un garante de la educación del público que acude a las proyecciones. Esta doble visión del cine como entretenimiento y documento implica más usos:

36. En el reportaje no hay una alusión explícita a la ciudad de Madrid, y a menudo se utiliza el término *bioscopo* para referirse al cine, el cual no habíamos encontrado hasta ahora en los textos sobre el cine madrileño. Por otra parte, los ejemplos sobre películas son todos de origen anglosajón.

“La tendencia de la época es servirse de todo aquello que puede aniquilar al espacio y al tiempo. El telégrafo, el automóvil y el teléfono han acortado el presente las antes anchas fronteras del mundo. El cinematógrafo tiene aun mayor poder que dichos inventos, en cuanto le es posible traerlos á vuestro gabinete los lugares y las gentes de todo el planeta” (333).

Aquí observamos que, al incluir al cinematógrafo en los parámetros culturales del progreso científico de finales de siglo, las posibilidades de su uso son tan infinitas para la sociedad como la del resto de inventos que permiten manipular el espacio y el tiempo. El cinematógrafo es una muestra de ese intento por acortar las distancias de la información, ya que es capaz de acercar el conocimiento de todo el planeta a todos los públicos:

“Convengamos [...] en que el hoy popularísimo cinematógrafo es algo más que un juguete, algo mejor que un mero recreo. A medida que avanza el tiempo, la película cinematográfica constituye un eslabón entre el presente y el pasado. Las generaciones futuras verán los grandes sucesos de la Historia tales y como fueron. Cortejos, coronaciones reales, batallas y escenas de la vida diaria, quedarán grabadas perdurablemente en tan débil materia como es una cinta cinematográfica” (335).

Antes de 1908, el texto de “Los cinematógrafos” (NM, 1907-01-17) ya incluía en su reportaje sobre el éxito popular de la exhibición en Madrid la siguiente valoración del cine:

“El cinematógrafo tiene sobre todas una muy importante aplicación: la de vulgarizar una porción de conocimiento útiles, y precisamente en forma gráfica que es la más pedagógica. Tal sucede, por ejemplo, con las vistas de viajes. Las películas de este género, las que representan escenas históricas, etc., debieran ser prodigadas, y con ello recibirán aplauso las empresas”.

Sorprende que en un texto con una idea del cine más cercana a considerarlo como entretenimiento popular, también aparezca la visión de un cine educativo e intelectual, aunque en principio sea un deseo más que una defensa. Apreciamos como en 1907 el cine admitía todo tipo de interpretaciones, entre las que también se consideraba su uso como arma educativa. En AC el uso pedagógico del cine es entendido como un valor añadido:

“Y es que por mucho que del cinematógrafo se escriba, nunca podrá formarse idea de lo que es y, sobre todo de lo que representa para las

generaciones venideras ese aparato tan notable que comenzó por un juguete y hoy se haya considerado por diferentes ciencias como uno de sus más poderosos auxiliares, y al que seguramente la historia le deberá sus mayores éxitos [...]" (Jurado, AC, 1907-10-15).

Estamos ante una de las primeras declaraciones sobre la dificultad de definir el cine. De hecho, podemos considerar a José María Jurado como uno de los primeros expertos del cine acreditados, como se afirma en el propio artículo que reproducimos: "Un escritor tan autorizado en materia cinematográfica como D. José María Jurado [...]"³⁷. Observamos que en Jurado también aparece la constante de admitir que el cinematógrafo puede aportar mucho más que el de servir de entretenimiento. Es en su tecnología y su valor como auxiliar de la ciencia donde existen más posibilidades para el cine, aun cuando esta definición educativa del cine no represente en Jurado una toma de posición concreta con respecto a la valoración del cine. Es más bien un ideal de futuro, un vaticinio de lo que aun puede ofrecer el cine. Por otra parte, parece que las fuentes de los textos que defienden el cine educativo son de nuevo los manuales de fotografía. En el manual de Muffone (1907) volvemos a encontrar un discurso sobre el cinematógrafo que, como vemos, fue repetido por el periodismo divulgativo y pudo servir para implantar una consideración más intelectual del cine:

"Los fabricantes de películas corren con el nuevo aparato á cualquier sitio donde se anuncie un acontecimiento público, y hoy en día historiamos los hechos más salientes de la vida: llegada de personajes ilustres, botaduras de naves, revistas militares, procesiones, duelos de verdad y escenas cómicas, lo mismo que sucesos fantásticos reproducidos con habilidad grandísima. Actualmente no se efectúa un acontecimiento público de importancia sin la intervención del cinematógrafo, que sin duda llegará á constituir una documentación histórica auténtica y de gran valor, y convendría que las autoridades procurasen promover y apoyar la obtención y consecución de tales pruebas, para que nuestros descendientes puedan sacar útiles enseñanzas y agradable entretenimiento" (373).

Como podemos leer en el manual de Muffone, el cinematógrafo tiene dos utilidades complementarias: la de ser un entretenimiento po-

37. De hecho, la única información que hemos encontrado sobre Jurado la aporta la introducción de este artículo que fue publicado en AC a partir de un texto original que el autor escribió en el diario gaditano *La Revista Portuense* del Puerto de Santa María. Posteriormente, Jurado escribió un artículo para AC que también reproducimos en esta investigación.

pular de gran éxito y la de servir de registro de la realidad. Sin embargo, Muffone, Jurado y los redactores anónimos de los textos antes mencionados, parecen decantarse por una mayor presencia del cinematógrafo educativo, lo cual aun no parece significar ninguna distinción evidente entre un cine educativo y otro popular. En efecto, parece que se recomienda que en las programaciones aparezcan contenidos más cercanos a las aspiraciones educativas de los sectores acomodados, que se reservan una actitud paternalista con respecto a la educación del público de los sectores no acomodados. Pero todavía son una minoría que reivindica un cine que aun no es mayoritario, un cine que se haya latente entre los espectáculos del teatro por horas.

Éste deseo del sector acomodado y la intelectualidad por un cine educativo ha sido una constante en la historiografía del cine. Ya Serrano (1925) defendía el valor que tenía el cinematógrafo como medio divulgativo del conocimiento científico en zoología, química o botánica. Admitía que se había aplicado a la enseñanza, que podía aumentar el aprendizaje tradicional basado en el libro de texto y mostrar datos de la historia, la política y las bellezas del mundo: "En la actualidad [1925], la función educativa de la cinematografía ha alcanzado en Francia, Inglaterra, Alemania y América un éxito tan grande que, de día en día, aumentan las instalaciones cinemáticas en toda clase de centros docentes, convencidos sus directores de los resultados asombrosos que proporciona la enseñanza" (16). No obstante, entre 1896 y 1912/13, la recepción y exhibición de noticiarios (el género informativo y educativo principal durante esta época) en Madrid, Barcelona y otras provincias españolas contiene datos confusos sobre su éxito entre el público del teatro por horas. Soto (2008), en un primer estudio de exploración sobre las relaciones entre el cine, los espectáculos y la exhibición de películas sobre la Guerra de Cuba de 1898, llega a conclusiones reveladoras sobre el tipo de cultura que definía el cine en Madrid. En primer lugar, las imágenes sobre la Guerra de Cuba no eran patrimonio exclusivo del cine, también existían figuras de cera, panoramas y canciones populares sobre el conflicto. En segundo lugar, las vistas de la Guerra de Cuba se preocupaban más por mostrar la realidad urbana y menos por las implicaciones bélicas y políticas del conflicto. Observa que, tanto por los espacios de exhibición de las imágenes como por

el propio contenido de las mismas, su cultura es la propia del ambiente popular madrileño y no de la cultura científica y educativa de los sectores intelectuales. Soto concluye que las vistas de temas bélicos sobre la Guerra de Cuba y las noticias relacionadas con ella no tuvieron demasiado éxito en Madrid. Sólo hay constancia en la prensa de tres sesiones, además no existen muchos datos sobre la reacción del público y de que existiera repetición de pases, lo que sería indicativo de su mayor éxito. Si que se repetían, por comparar con otro tipo de espectáculos, las vistas sobre temas taurinos, que además eran muy anunciadas en la prensa. Estas apreciaciones de Soto tienen relación con la ausencia que nosotros hemos encontrado en nuestros textos hacia los noticiarios, sin apenas mención de títulos o alguna referencia superflua relativa a su éxito entre el público madrileño³⁸.

La proyección del cine educativo en Madrid era más un deseo de un sector del público que provenía de los sectores acomodados y de la prensa, el cual reclama valores intelectuales, que en su mayoría proviene de los sectores acomodados³⁹. Para el público más educado y que se calificaba a sí mismo como experto, el cine educativo y científico ayudaría a superar la imagen infantil del cinematógrafo, superando su condición de juguete y de entretenimiento divertido, y acercando sus contenidos a los intereses de los sectores intelectuales más modernos de la capital, imbuidos de la mentalidad científicista europea y asombrados con los avances de la sociedad. Un objetivo principal para esta mentalidad científicista es la divulgación entre el público popular y menos experto de los avances de la tecnología y la ciencia. Un medio tan popular como el cinematógrafo es un candidato perfecto para ocupar este puesto como principal divulgador de las bondades de la ciencia. Así, el cinematógrafo debería asumir una

38. Cfr. las investigaciones de Soto (2008) con la opinión generalizada de la historiografía sobre el supuesto impacto mediático de los noticiarios de Pathé, Gaumont o Eclair en España (Paz y Montero, 2002).

39. Algo que también ha sido constatado en otras provincias de España. Por ejemplo, Soto (2001), en su tesis doctoral sobre la implantación cultural del cine en Sevilla, afirma que la instrucción y la educación fueron elementos importantes que favorecieron la aceptación del ocio urbano por parte de la alta cultura sevillana. Existía un doble paternalismo en los sectores acomodados de Sevilla: uno político y censor, preocupado por la moralidad; y otro educativo e intelectual, cuyo objetivo era divulgar los progresos científicos.

función cultural que aun tiene pendiente, la de instruir a la cultura castiza madrileña sobre conocimientos científicos, históricos o políticos. Para los sectores intelectuales el cinematógrafo es un fiel aliado en sus pretensiones paternalistas de acercar el conocimiento al público inexperto. Además, el cinematógrafo es una herramienta valiosa para su propia labor intelectual, pues es capaz de registrar los conocimientos y los hechos de la realidad para transmitirlos a futuras generaciones y ensanchar el conocimiento de la población. Culturalmente, el cinematógrafo no debería complacer sólo a la cultura castiza de Madrid ofreciendo un complemento al resto de espectáculos que ofrecen los teatros, sino que sería más recomendable que el cinematógrafo se utilizara como documento que registrara el conocimiento cultural de Madrid y lo transmitiera al ambiente castizo, para que el público experto, que ya controla los medios educativos de instrucción de la cultura, pues son los que pueden acceder a la educación superior, también puedan comenzar a dominar el futuro del cinematógrafo, acercando su uso hacia la cultura intelectual. En estos momentos, sin embargo, en Madrid el cinematógrafo aun mantiene una fuerte identidad cultural castiza, asentado como medio de diversión y no como medio educativo, entre la sociedad madrileña. Por esta razón, entre los sectores intelectuales y las clases acomodadas, que participan de unos valores culturales impregnados de tradición y respeto moral, el cinematógrafo debe divertir y enseñar a partes iguales.

3.6.2. *Valores morales del cinematógrafo*

En su función educativa, el cinematógrafo debe introducir enseñanzas en valores culturales:

“El cinematógrafo enseña, instruye y deleita; enseña: porque sus películas dramáticas son verdaderos poemas mundiales, en donde aparecen premiada la virtud, la honradez y el trabajo, y castigados el vicio y la perversidad; instruye: porque sus cintas de viajes y escenas del natural nos permiten apreciar las bellezas y costumbres de lejanas tierras, desconocidas para nosotros; deleita: porque sus cuadros cómicos llevan a nuestro ánimo al cascabeleo de la más franca risa” (Jurado, AC, 1907-10-15).

Jurado ofrece una distinción de contenidos en las películas, cada una de las cuales posee unas funciones orientadas a educar en valores

morales: las películas dramáticas enseñan una moralidad virtuosa que respeta el trabajo y condena el vicio y la perversidad; mientras que las vistas, los noticieros y los documentos, a los que Jurado se refiere con el nombre genérico de "escenas del natural", tienen como objetivo principal instruir e informar; por último, los cuadros cómicos buscan el entretenimiento. Con esta distinción, Jurado reconoce en los contenidos de las películas cinematográficas el doble significado cultural del cinematógrafo: entretenimiento popular y educación elitista.

No obstante, no todos los periodistas eran de la misma opinión. Jurado es un periodista especializado en cine que escribe en un boletín centrado en la cultura del cine. Le interesa realizar una defensa del cinematógrafo en cuanto a sus valores morales y educativos, para acercarlo a la mentalidad de los sectores más acomodados y buscar su aprobación. Otros periodistas de espectáculos, que escriben en medios afines al teatro por horas y que no están tan preocupados por el porvenir del cinematógrafo, ofrecen una valoración mucho más negativa del contenido moral de las películas:

"Cada vez que escucho á un muchacho que pasa cantando, con música del tango de La gente seria, aquello de: «Llévame al cine, mamá...» siento deseos de echarme á la calle y dirigirme al domicilio de la respectiva madre para decirla: -No, señora; de ninguna manera lleve usted al cine á esa criatura, sin enterarse previamente de lo que van á enseñarle; porque, cómo dicen en el mencionado tango que ha motivado mi visita oficiosa, «hay cada peliculí-culí-culita», que sólo al mismo diablo se le ha podido ocurrir presentársela a los muchachos" (Cuenca, *LIEyA*, 1908-03-15, 158).

Para introducir su opinión moral sobre el cine, Cuenca utiliza la letra de un tango que entendemos de gran popularidad entre el público madrileño, lo que pone de manifiesto de nuevo los lazos tan estrechos que unían al cine con la cultura popular de los espectáculos teatrales, en este caso la canción. Pero que los cines ofrezcan espectáculos populares para todos los públicos no deja de ser algo peligroso para la moralidad de los niños, que en esta época son un sector de la sociedad que asiste con asiduidad al cine. Cuenca advierte que hay que comenzar a seleccionar, con unos criterios morales, los programas de los teatros por horas. Su denuncia utiliza como plataforma la prensa, otro de los medios de comunicación de masas que en este momento llega a más

cantidad de público: "Claro que este deseo mío no traspasa la frontera de las buenas intenciones y se queda en proyecto [...]. Por eso prefiero colocarme á la honesta distancia de estas cuartillas, y encomendar á las letras de molde la comisión de ir de casa en casa con el respetuoso recado de atención [...]" (158-159). Tras reconocer que lo suyo es un periodismo de denuncia que utiliza la prensa como medio de llegar al mayor número posible de lectores, Cuenca inicia un ataque moral contra el cine, aunque no contra todas las películas, pues ya vimos con anterioridad como era capaz de reconocer valores positivos en las vistas, por su relación fotográfica con el movimiento y la realidad:

"Mi reserva, y para decirlo más categóricamente, mi protesta contra los cines, se contrae á las películas de malísimo gusto con que han dado en querer recrearnos, presentando ante nuestros ojos escenas espeluznantes y habilidades de ladrones peritísimos en el arte de apoderarse de lo ajeno, y en el de burlarse de la autoridad que los persigue" (159).

A Cuenca parece no gustarle aquellas películas más populares que muestran descaradamente la delincuencia. Por ello manifiesta su deseo de que se elimine la delincuencia de sus imágenes porque sólo enseñan malos hábitos a la infancia y a la juventud:

"Pero á todas luces también, y hasta á todas las penumbras, que es como en los cines se contemplan, las inmoralidades de asesinos, falsificadores y ladrones, que con capa de ingenio, valor y hasta gracejo sugestivo, se ofrecen á la infancia y á la juventud indocta, sobre ser repugnantes también, llevan á una corrupción en que existe mayor perjuicio de tercero" (159).

El cinematógrafo debe potenciar el deseo por las películas con contenido moralizador y no exhibir las películas inmorales, porque la infancia y la juventud son indoctas, y pertenecen a un público inexperto que hay que educar en valores más elevados:

"La representación animada de los grandes sucesos que pasan por esos mundos, deleita la curiosidad de cuantos no hemos podido ir á presenciarlos; y hasta quedan como documentos fehacientes de gran utilidad para la Historia: la contemplación de países y costumbres que hemos oído hablar y no hemos podido ver, sobre satisfacer agradablemente la curiosidad, instruye notoriamente. El cinematógrafo puede ser, y es cuando no abusa de su misión, un elemento valiosísimo de cultura, y debe tener las simpatías de todos cuantos por la cultura popular se interesa; pero por lo mismo es doblemente lamentable que se le saque de quicio y se le convierta en elemento disolvente y malsano" (159-160).

De nuevo, al igual que Jurado y que los demás periodistas que escriben sobre el cine en esta época, el cine tiene un papel educador en una cultura dominada por la moralidad de los sectores acomodados, a los que defiende el periodista. Es evidente que conviene apreciar las virtudes de las vistas y de los noticieros por su alto valor informativo y educativo, y con ello iniciar esa tendencia paternalista que quiere utilizar el cine como herramienta de educación en ideas y costumbres cercanas a la élite intelectual que representa el periodismo en Madrid. Pero Cuenca admite que el cine también contiene películas inmorales, calificadas de esta manera precisamente porque no defienden la moralidad ni de los sectores acomodados ni de la intelectualidad, y que además son las que gozan de mayor éxito entre el público popular:

“A veces no se limita á recrear á los indoctos con las picardías de los ladrones y asesinos, gimnastas inconmensurables, que en la ligereza para trepar, en la fuerza para dar saltos inverosímiles y en la velocidad y resistencia en la carrera, son maravillosamente superiores á todos los gendarmes habidos y por haber, sino que se apela á un sentimentalismo perverso para hacer interesante y hasta tierno el delito [...]. Nos pasamos la vida tachando de sensiblería cursi los recursos sentimentales de los melodramas, y damos libre pasaporte á esta otra sensiblería perversa” (160).

Por lo tanto, el público indocto o inexperto, se queda fascinado por la sensiblería de los melodramas y la picardía y la acción de ciertas películas; mientras que Cuenca, que reivindica la moralidad en el cine para educar a éste público inexperto, quiere que la cultura intelectual, la que defiende el periodismo, sea la que impere sobre la cultura castiza que acude al cine en Madrid, para así educarla en valores más propios de la élite.

Durante los primeros quince años del siglo XX, el cinematógrafo fue objeto en España de una campaña de hostigamiento cultural por parte de los sectores acomodados de la sociedad. En Barcelona, Minguet (2008) identifica este dogmatismo cultural con el catolicismo del *Noucentisme*, movimiento cultural que defendía el tradicionalismo frente a la irrupción de la modernidad industrial. Algunos de sus portavoces eran fieles devotos que asociaban tradicionalismo y elitismo con catolicismo. Iniciaron una campaña para desprestigiar al cine por sus contenidos inmorales, impropios de una cultura católica, distinguida y

conservadora. En concreto, se pretendía proteger a la infancia de las imágenes perversas del cinematógrafo. Esta presión cultural consiguió que entre 1906 y 1912 se crearan organismos censores (Juntas de Protección de la Infancia y Consejo Superior de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad) cuyos miembros fueron representantes de instituciones públicas, de instituciones privadas de carácter benéfico y de instituciones privadas eclesíásticas (Vallés, 1990).

En la cultura finisecular española, la infancia era un grupo de edad que comenzaba a consumir ocio urbano y a cambiar sus hábitos en cuanto a diversión. Algunos juegos tradicionales fueron defendidos como beneficiosos porque mantenían la educación tradicional de los sectores acomodados tales como peonzas, soldaditos de plomo, caballitos de madera, cocinas o muñecas. Sin embargo, la modernización de las ciudades y la llegada de diversiones como los parques de atracciones, los deportes o el cine, consiguieron pronto el fervor del público infantil. Para los exhibidores de cine, como ya hemos visto, el público infantil era una demanda potencial capaz de ampliar su negocio. Así, los niños comenzaron a frecuentar los cines. De inmediato, la moralidad conservadora de los sectores acomodados alertó de la posible influencia malsana del nuevo ocio a principios de siglo. Comenzaron a circular manuales para la buena educación de los niños, como *El amigo de los niños* del Abate Sabatier, que advertía de los peligros de nuevas diversiones como los espectáculos. No obstante, la protección de la infancia no era el único objetivo de la cultura católica, también era imprescindible impregnar a los espectáculos con la distinción propia de los valores de los sectores acomodados, aquellos que se identifican con la privacidad, la distinción, la exclusividad y la opulencia, y que tradicionalmente habían sido los propios de las élites. Su mentalidad conservadora les llevaba a desear una situación de tranquilidad perpetua, condicionada por una preocupación constante por controlar su futuro. Eran enemigos del caos, la violencia y la masificación, todas ellas expresiones culturales de los sectores no acomodados (Uría, 2008b).

El sector que manifestó una postura más intransigente con el cine no fue el de los miembros civiles de los sectores acomodados, que

como hemos visto compartían con paternalismo y ociosidad la cultura castiza de Madrid, y acudían al cinematógrafo también con una evidente intención lúdica. Es la Iglesia, como institución, la que mostró una mayor oposición a la llegada de los espectáculos urbanos finiseculares, como ya había sucedido con otras manifestaciones culturales que atentaban contra los valores de tradición familiar y educación cristiana. No hay que olvidar que, en 1907, la Iglesia es la principal influencia en la sociedad pues domina la cultura de la educación, tanto la oficial como la familiar o privada. Por ejemplo, Uría (2008b) señala que las principales lecturas de cabecera de los sectores acomodados eran devocionarios. En el entorno escolar, el papel de la Iglesia fue decisivo en la educación de la infancia, y su oposición a nuevas prácticas pedagógicas de sentido laico y moderno y fue una constante durante las primeras décadas del siglo XX. Hubo intentos de establecer una escuela neutra que admitiera el fenómeno religioso. En 1901, el Real Decreto de 12 de abril estipulaba la enseñanza voluntaria de la religión y la exigencia de titulación académica para los religiosos que se dedicaran a la enseñanza. Fue un intento frustrado, pues la Iglesia identificó la neutralidad con el laicismo, sinónimo de maldad, criminalidad y desorden social, todos ellos conceptos que, como hemos visto en el texto de Cuenca, impregnaban su valoración moral del cine (Puelles, 1991).

Por lo tanto, la inmoralidad que denuncia Cuenca forma parte de una cultura intelectual que defiende los valores tradicionales de los sectores acomodados, en concreto de la jerarquía eclesiástica. No es más que un público experto que explica el cine desde una cultura distinta a la del casticismo madrileño. Su pasión por el cinematógrafo es intelectual, científica, divulgativa, educativa y cristiana. Desea unos contenidos alejados del ambiente popular de las calles madrileñas, con películas de valor documental, científico, literario y católico. Pero estas insistencias en definir el cine como una parte integradora de la cultura elitista y conservadora son una muestra más de la tenaz resistencia de la alta cultura por preservar sus valores de la amenaza de la secularización.

El cinematógrafo educativo en ciencia y valores tradicionales era un arma necesaria para los sectores acomodados, un medio para

asentar su cultura en un espacio conquistado por lo popular. Era necesario, para conseguir éste propósito, superar esa imagen infantil, de juguete, del cinematógrafo, y convertirlo en un instrumento aliado de la educación. Éste era el deseo de un público experto que no comparte el entusiasmo del público inexperto por la fiesta de acudir a la exhibición cinematográfica dentro del teatro por horas, y que reclama un cine con contenidos morales y educativos. De hecho, la educación de la sociedad en valores cristianos a través de la presencia de la Iglesia en el sistema educativo y en la familia, como modelo de buenas costumbres, fue un condicionante cultural para que cierto público censurara los contenidos inmorales de algunas películas. Cuenca, periodista madrileño que en 1908 escribe contra un cine violento y pernicioso, es partícipe del entusiasmo por el cine como un aparato fotográfico maravilloso que debería proyectar películas con contenidos educativos para la infancia. Es una interpretación cultural del cine que opone la picardía, la acción caótica y la sensiblería inculta de algunas películas contra la tranquilidad, el confort, la distinción y el tradicionalismo de la alta cultura. Determinadas películas son asociadas con la maldad, la criminalidad y el desorden, valores culturales más en consonancia con el ambiente castizo de Madrid. Cuenca, y los demás periodistas que no quieren asociar el cine solamente con la diversión y el entretenimiento popular, que se consideran así mismos como un público experto que es capaz de reflexionar con educación sobre el cine, desean que el cinematógrafo sea un espectáculo distinto, que cambie para aportar a la población la educación que necesita.

3.7. El discurso sobre la ilusión de realidad en las películas

La visión moralizante del cine nos da ideas sobre cómo se veía el cine y se interpretaba en Madrid en los primeros momentos de su éxito popular. Ahora bien, esta visión moralizante se refiere al contenido, a la trama, pero ¿qué ocurre con la imagen al margen de su vinculación con la cultura de la fotografía? En 1908, la revista *PEM* publicaba un reportaje extenso y anónimo centrado en los atractivos del cinematógrafo:

“Con la ayuda de tan sencilla pero estupenda máquina, nos es dable ir donde nos plazca y ver todo. La ilusión es casi completa. Si contemplamos, por ejemplo, el vertiginoso avanzar de una bomba de incendios a través de una calle atestada de gente, acometemos el impulso de abandonar nuestro asiento ante el temor de ser atropellados: antójase-nos que los caballos van á pisotearnos y contenemos la respiración y exhalamos un suspiro de bienestar apenas se desvanece la escena en la concha. Si admiramos la espumeante vorágine de las cataratas del Niágara, creemos sentir en las mejillas el frescor del agua pulverizada. Si la proyección nos hace ver el interior de los grandiosos talleres de Creusot, hay momentos en que nos parece sentir en la cara el ardiente soplo de los hornos [...]” (“La novela del cinematógrafo, *PEM*, 334).

Esta descripción de la acción no es un resumen del argumento, sino una impresión de lo que se siente ante la imagen cinematográfica. El interés del reportaje se centra en que comprendamos las maravillas que muestra el cine y las sensaciones que experimenta el público ante ellas. La ilusión es lo importante y el reportaje explica cómo se consigue esa ilusión en el espectador:

“En gran número de películas, sobre todo en las de carácter cómico, se falsificaba la realidad. Y esa falsificación es origen, muchas veces, de graciosísimas escenas. En cierta ocasión, un burlesco imitador de un policeman inglés fue sorprendido en plena farsa cinematográfica por un inspector de veras, quien se apresuró a detener al figurante por denigrar en público el uniforme del referido cuerpo. Otra vez, estándose representando en las orillas del río Lee el salvamento de un naufragado, lleváronse al lugar de la ocurrencia docenas de gentes filantrópicas provistas de toda clase de aparatos destinados á extraer del agua al ahogado. Este reprimía á duras penas la risa viendo cómo sus espontáneos salvadores tomaban en serio lo que era sencillamente una escena cómica preparada para la cámara [...]” (335).

Este acercamiento anecdótico y caricaturesco al cinematógrafo nos revela la representación ante la cámara de lo filmado, esa ilusión que tanto admira el espectador. La confusión no sólo nace de lo que se ve en la imagen, sino en el mismo momento del rodaje, cuando se prepara la escena. Es un concepto nuevo que no se valora por parte del reportaje, sino que se muestra como algo divertido. Sin embargo, el tratamiento cómico de la confusión entre lo representado y la representación no es sólo algo frívolo, nos invita a una reflexión sobre los límites de la realidad y el truco. Podemos considerarlo como una primitiva valoración del poder de la imagen del cinematógrafo para mentir al espectador.

El rodaje es el momento en el que se sobrepasan esos límites entre la realidad y el truco en la imagen del cine. Veamos otro ejemplo de 1912:

"La película en cuestión fue hecha por una empresa de Chicago, y como teatro de la representación se eligió una región desierta, cubierta de dunas arenosas, que hay cerca del lago Michigan. La compañía entera, compuesta de centenares de hombres y mujeres representando soldados ingleses, lindas almeas, guerreros beduinos, etc.; con caballos y camellos, acampó algunos días en aquella soledad, simulando batallas y reproduciendo escenas de la vida en el Sahara [...]" ("Del realismo á la realidad, *AM*, 175).

Esta parte describe el rodaje y cómo se preocupan por conseguir verosimilitud. La confusión entre la realidad y la simulación del rodaje vendrá después:

"En la tarde del tercer día, todo aquél ejército de actores y comparsas abandonó las dunas para regresar á Chicago. Es decir, todos no. El actor William V. Mong encargado del principal papel, sucumbió al cansancio y al calor y quedó dormido, sin mudar siquiera de ropa, debajo de un árbol. Y allí lo dejaron, sin saberlo, sus compañeros, que no le echaron de menos hasta cuatro horas más tarde, cuando llegaban á la estación del ferrocarril más próximo. Entonces era ya de noche, y el guía se negó á volver atrás, asegurando que, una vez envueltas las dunas en tinieblas, no había hombre que pudiera orientarse en ellas. Había que dejar el buscar al perdido para el día siguiente. Entretanto, pueden comprenderse los sufrimientos del desdichado Mong al despertar de su siesta y ver que se había convertido en realidad la pantomima poco antes representada. El hambre, la sed y la desesperación fueron sus únicas compañeras durante aquella noche. Vestido todavía con los andrajos y la desgredada peluca con que había sido retratado por el cinematógrafo, Mong fue á la mañana siguiente visto de lejos por un cazador del país, el cual corrió á la aldea más inmediata para contar á las autoridades que en las dunas había un hombre salvaje. En un momento se organizó una partida de cazadores, pescadores y obreros del campo, y doce horas más tarde, el actor estaba rodeado de un buen numero de gentes dispuestas á capturarle o á darle muerte como á una fiera [...]" (175).

La anécdota del rodaje de la película *Perdido en el desierto* es utilizada para ilustrar un nuevo caso de confusión entre realidad y simulación de esa realidad en el rodaje. La confusión comienza durante el rodaje, construyendo una realidad distinta con un decorado y el maquillaje de los actores; después, aparece la simulación de la actuación del actor William V. Mong; y, por último, la realidad se confunde con la representación del rodaje cuando los lugareños creen ver un hombre perdido en el desierto y no al actor que representa dicha película. Estos

textos se centran en mostrar los peligros que contienen los rodajes de las películas, pero en ellos afloran reflexiones cercanas a una nueva interpretación estética de la imagen cinematográfica:

“La vida, tal como la presenta el bióscopo, no está sujeta á ninguna de las restricciones que existen en el mundo real. El cinematógrafo es un fiel reproductor de las cosas tales como ellas son: os hace ver el movimiento con matemática exactitud. Más si le place actuar de mago, con un solo movimiento de su varilla milagrosa destruirá el tiempo y el espacio y os enseñará cuadros y escenas que nunca podrían ocurrir, pero que deben haber acontecido toda vez que fueron recogidas por la cámara fotográfica: no son, por tanto, ensueño calenturiento de una imaginación de artista. Se dice que la cámara fotográfica nunca miente. Pues contéplense esas películas llamadas humorísticas, y se verá en qué consiste la veracidad del aparato, con ser cada una de las escenas que ante nosotros desfilan una fotografía completa. No hay prestidigitador ni brujo de Las mil y una noches que haya ideado escenas tan increíbles como las que realiza el cinematógrafo [...]” (“La novela del cinematógrafo”, *PEM*, 337).

El poder estético de la imagen del cine no reside sólo en una imitación de la luz, el color y la composición pictórica; ni en su movimiento y la capacidad para documentar lo que observa el operador, sino que hay una manipulación de lo real, una magia que se consigue con la mentira. Es una defensa del cinematógrafo desde unas cualidades que sólo se consiguen en el mundo del cine, y que tienen que ver con la transformación de la realidad mediante la manipulación del tiempo y del espacio, el poder de la imaginación creadora y el truco que consigue que una mentira pase por realidad.

Como vemos, el cinematógrafo ha transcendido las culturas a él asociadas que desde la prensa de espectáculos se le atribuyen, y consigue iniciar un discurso propio basado en la originalidad de unas imágenes y unas tramas que transforman la realidad. En definitiva, el público queda fascinado ante la originalidad de la imagen cinematográfica. Ese público es el inexperto, el que se impresiona sin cuestionar de dónde procede el poder de esas imágenes. Será el público experto, a través de reportajes y artículos sobre el cine en las revistas más populares de Madrid, el que inicie una educación de la mirada cinematográfica que oscila entre la descripción del ambiente festivo que se respira en los cines, la preocupación por la temática que se exhibe en las obras y películas de los teatros por horas y, por último, la fascinación por las

imágenes cinematográficas que se aproximan a la fotografía artística o que son manipuladas en el rodaje para despertar la imaginación.

Cada uno de estos elementos dio como resultado una mayor preocupación por el contenido de las películas. Una de las primeras manifestaciones de ello fue la división de los asuntos de las películas en distintos temas:

“Una de las primeras cintas de asunto compuesto, esto es, con decorado construido ad hoc, atrezzo especial y actores admirablemente ensayados, la impresionaron los hermanos Lumière, haciendo representar en doce cuadros ante el objetivo del aparato reproductor, el sublime drama: *Pasión y Muerte de Jesucristo*. Por entonces se aumentaron los largos de las películas, llegando algunas hasta 30 metros, así como ya se representaban otras iluminadas por artistas de beatífica paciencia” (Jurado, AC, 1908-01-15).

La opinión cualificada de Jurado en el boletín AC ofrece a los lectores una información más precisa sobre el cine, con la cita de títulos específicos y apreciaciones más concretas sobre cambios en la producción y exhibición de películas, con la incorporación de films de metraje más largo. Además, Jurado menciona una temática nueva, la de los asuntos compuestos, es decir, películas con decorado y actores profesionales, que ofrecen al espectador una obra de ficción, distinta de las vistas o “escenas al natural” a las que estaban acostumbrados. Aunque no especifica la fecha de la aparición de estos asuntos compuestos, parece que es muy temprana por su alusión a los hermanos Lumière. De su texto no podemos deducir el éxito entre el público de los asuntos compuestos, pero sí aparece una mención a la expansión de la producción de películas en el extranjero y la consiguiente especialización que ello produjo:

“Hay que advertir que ya no era sólo la casa Lumière la explotadora de esta industria, sino que se habían constituido otras sociedades en Francia con idéntico fin, y otras en Norte América [...]. Entre las casas francesas debemos mencionar la del célebre ilusionista Meliés con sus escenas de transformismo y magia [...]. De las primeras películas de este género que se exhibieron fue *Los castillos del diablo*, de fantasmagoría, y *Juana de Arco*, la heroína francesa, dramática; esta última cinta es de las que seguramente han dado más dinero a comerciantes y explotadores. También aparecieron películas de una nueva marca «Le Gaulais», de la casa Pathé Frères [...] presentando desde su aparición asuntos tan perfectamente obtenidos que podían considerarse como una verdadera revolución en el arte de impresionar”.

Jurado continúa con su relato de los primeros momentos de la historia del cine a través de los contenidos de las películas. No aparece mención al ambiente o a los avances tecnológicos que permitieron la perfección del aparato cinematográfico. Ahora es más importante relatar como las películas fueron evolucionando en su temática: de las escenas al natural a los asuntos compuestos, de estos a las fantasmagorías, hasta acabar en los dramas y la perfección artística de las películas de Pathé. Jurado centra su atención en la producción y en como los contenidos fueron la principal estrategia para ganarse el favor del público: "Ya se utilizaban films de 100 metros y más, y se anunciaba pomposamente en los programas «notable cinta de diez minutos de duración»". Lejos de plantear una información del cine como las crónicas periodísticas, donde lo importante es hablar sobre las virtudes culturales del cinematógrafo como nuevo espectáculo dentro de la oferta de ocio teatral de Madrid, Jurado nos ofrece una primera impresión de lo que el cine puede ofrecer en cuanto a contenidos, con una enumeración de los distintos asuntos que ofrecía hasta 1907 y las posibilidades que le deparaba su futuro en cuanto a la producción. En 1908, Cuenca, en su texto sobre la inmoralidad de las películas policíacas, también centraba toda su carga crítica en la producción de películas con una temática nociva, sin cuestionar o mencionar el ambiente de exhibición:

"A veces no se limita [el cinematógrafo] á recrear á los indoctos con las picardías de los ladrones y asesinos, gimnastas inconmensurables, que en la ligereza para trepar, en la fuerza para dar saltos inverosímiles y en la velocidad y resistencia en la carrera, son maravillosamente superiores á todos los gendarmes habidos y por haber, sino que se apela á un sentimentalismo perverso para hacer interesante y hasta tierno el delito" (*LIEyA*, 160).

En su afán por censurar este tipo de películas, Cuenca ofrece una definición del género que no encontramos en otros textos. Caracteriza a las películas policíacas desde parámetros como el movimiento, la acción y el sentimentalismo, ofreciéndonos pistas sobre cómo interpretar por primera vez el cine desde sus contenidos o temas. Es la atracción visual por la acción y la emotividad de historias sentimentales lo que hace que este tipo de películas cuenten con el favor del público. Posteriormente, los manuales de fotografía también incluirán en su

información sobre el cinematógrafo apreciaciones sobre la variedad de asuntos de las películas:

“No se comprendió al principio que, por maravillosa que fuese la impresión de escenas animadas observadas en proyección, el interés no podía menos de disminuir mucho, ó cesar, si no se cambiaban con frecuencia los asuntos. Pero con la multiplicación de los asuntos representando escenas naturales ó artificiales, la pasión por la cinematografía renació y aumentó, y hoy, como es sabido, la cinematografía se explota extraordinariamente con espectáculos baratos, por los que el público demuestra un interés creciente” (Namias, 1911, 631).

Namias, autor de otro manual de fotografía, habla de una división de imágenes entre naturales y artificiales, o de contenidos de la realidad y aquellos que son fruto de la imaginación y la manipulación del rodaje. Estas dos categorías son perfectamente asumibles a la división de Jurado en escenas del natural (realidad), asuntos compuestos y fantasmagorías (ambos artificiales). Además, se corresponden con las vistas, melodramas, películas policíacas y comedias que hemos visto aparecer en los demás textos que hablaban sobre la manipulación o no manipulación de la realidad. Esta clasificación de las películas por la mayor o menor presencia de “realidad” en su contenido visual pervivió, y en 1912 Mirat (MG, 1912-10-02) mantiene las mismas categorías de películas:

“La película, ya complicada é interesante, que cautiva el interés del público teniéndole suspenso de la solución de un grave conflicto dramático, ya de gran espectáculo, en cuya composición intervienen riquísima mise en scène, artistas notabilísimos y trajes y mobiliario pastosos, ya reveladoras de la sugestiva comicidad de un actor ó una actriz famosos, con mil graciosas incidencias que obligan á una hilaridad regocijante [...]”.

Mirat establece una categoría de películas y asocia cada asunto con una cualidad determinada, valorando el contenido de las películas. Su visión del cine es distinta a la que hemos rastreado en la documentación anterior. Ahora el cine cautiva por la película y sus imágenes, y no por su ambiente de exhibición. Además, estas cualidades de la imagen no son sólo percibidas por Mirat como público experto, sino que todo el público del cine va a comenzar a interesarse por el contenido, a dejarse cautivar por lo que ve en la pantalla, por la complicación de las tramas, la espectacularidad y la comicidad, todos ellos valores que se asocian con unas categorías específicas de películas:

dramas, películas policíacas, asuntos compuestos y comedias. Gracias a esta nueva oferta de exhibición, algunas casas productoras empiezan a diferenciarse de las demás:

“En la actualidad, una casa extranjera de sólido crédito y alta reputación, la casa Pathé Frères, va á empezar la labor difícil de ofrecer al público dos asuntos semanales, desarrollados en películas de largo metraje. Estos asuntos, puramente artísticos, seguirán afianzando y robusteciendo la universal reputación de esta casa, proclamada por el público como la primera en todos estos asuntos cinematográficos [...]. El hecho de contar con los mejores artistas para la interpretación de sus películas; el exquisito gusto del personal de aquella casa, la firmeza con que pisa los resbaladizos senderos del arte, y la visión maravillosa, el justo acierto con que eligen el momento adecuado para producir la obra bella, son condiciones de que no disfrutaban las demás, que fatigan al público ora con películas de una extensión excesiva, carentes de interés y sobradísimas de vulgaridad, ora con la desgraciada composición que erróneamente calificada de cómica se mete atrevidamente por el fácil terreno del ridículo”.

En 1912, Mirat escribe de otra manera sobre el cine. En su semblanza sobre la casa Pathé, introduce una valoración de su producción a través de criterios que, más adelante, definirán la visión estética del cine. Importa la actuación, una imagen artística, la originalidad y una producción cuidada de películas con un metraje de mayor duración. Todo ello da calidad, distinción y éxito a Pathé, y sus películas se diferenciarán del resto y serán mejor valorados. Mirat es un periodista que se detiene en lo que la película muestra, y ya no presta atención ni al ambiente durante la proyección, ni a las relaciones entre cine, teatro, fotografía, ciencia o moralidad.

De la clasificación de las películas en distintos asuntos, hemos llegado a una primera valoración de las películas de una productora y a su distinción con respecto a las demás. Se inicia el proceso de valoración del cine por parte de un colectivo de periodistas autodidactas que admiran la consolidación del cine como espectáculo entre los teatros de la ciudad. Acuden al cine como continuación de un proceso cultural asociado con el ocio. Tanto los periodistas como el resto del público del cinematógrafo, observan el cine desde la exhibición, admirando el interior y la arquitectura de los teatros, destacando la gracia de su público o reseñando el ambiente que rodea a la proyección de las películas. Los periodistas centran su mirada en lo que ocurre

alrededor del cine, pues lo que va a caracterizar a la proyección de películas en esta etapa no es la película sino los comportamientos culturales de la sociedad madrileña ante el cine. Sus crónicas, reportajes y opiniones recogen la actitud del público y lo definen por asociación con el casticismo, por eso cuando leemos estos textos, el cine está identificado con el entretenimiento castizo, con las ferias y las calles de Madrid. Por lo demás, todo el público está invitado a presenciar el espectáculo del cinematógrafo, y eso evita que existan distinciones a la hora de valorar culturalmente el cine, es decir, que en Madrid ningún público consigue hacer suyo el cine y asociarlo a los valores culturales de una determinada clase social. Por mucho que existan reivindicaciones intelectuales y morales sobre la necesidad de un determinado tipo de cine, el cinematógrafo seguirá cautivando a todos los públicos y no se decantará por una clase social determinada.

Hemos recogido algunos textos que hablan del cine en otros términos distintos a los de ambiente o casticismo. No podemos considerarlos crítica porque no hay una jerarquía que distinga lo bueno de lo malo, y tampoco aparecen criterios específicos que determinen cuando hay que hablar bien o mal del cine. Se trata, en definitiva, de opiniones que se hacen desde culturas interesadas por el cinematógrafo, por periodistas y profesionales que reivindican un cinematógrafo más teatral, más fotográfico, más científico, más educativo y más moral. No quieren que el cine abandone su cultura del espectáculo, y siguen aceptando su valor como medio de entretenimiento, pero comienzan a sentir aburrimiento y aprecian que el cine podría servir para otras funciones culturales más acordes con sus valores de clase media intelectual. Podría tratarse de una primera fase de valoración del cine en Madrid que parte de la necesidad de introducir la cultura intelectual en la cultura del ocio castizo madrileño, para transformarlo e incluso eliminarlo y poder asociar el cine con otros valores distintos de los del ambiente o la fiesta. Estamos ante el fin de un momento concreto de la historia del cine en Madrid, pues a partir de ahora la presión cultural de las clases intelectuales se hará más evidente y se enfrentarán a la visión del cine como parte de la cultura castiza.

Capítulo 4.

La irrupción del largometraje en la cultura urbana, 1912/13-1917/18

4.1. Llegada de los largometrajes a Madrid

El 15 de enero de 1913, encontramos la siguiente nota breve en la revista barcelonesa *AyC*, escrita por los corresponsales de la revista en Madrid Requena y Campillo:

“Por fin el cielo o el celuloide se apiada de nosotros y el cine entra en Madrid con todo el rango que su progresar exige [...] nuestros empresarios van rindiéndose a la evidencia; pues por una parte el público que pide, y por otra la digna representación del comercio cinematográfico que trabaja incansablemente, vamos consiguiendo eso, a lo que tenemos derecho, a ver novedades simultáneamente con Barcelona o con cortísimo plazo de diferencia” (2).

Con este texto, los corresponsales de *AyC* nos ofrecen una primera referencia sobre la introducción en Madrid de mejores películas y de estreno. Supone la constatación de que Madrid comienza a ser considerado un lugar propicio para la exhibición del cine extranjero y de estreno, al igual que en Barcelona. Aunque el texto todavía no especifica que se entiende por películas de novedad o de mayor calidad.

Este texto demuestra que entre 1913 y 1915, Madrid asiste a un cambio significativo en su relación cultural con el cinematógrafo. Hasta esta fecha, existía una complementariedad entre espectáculos teatrales y cine. Dicha complementariedad era un rasgo característico propio de la cultura cinematográfica de Madrid, pero en 1913 algunas

salas ya comienzan a exhibir películas de larga duración o largometrajes de mayor calidad. Para Pérez Perucha (1995) la exhibición de largometrajes en Madrid es un indicio importante de que el cine en la capital adquiere mayor presencia cultural, aunque todavía tiene sus reparos sobre el grado de influencia entre el público madrileño. De hecho, asegura que los largometrajes no conectarán con el público madrileño que asiste al Gran Teatro y que sólo será aceptado por los periodistas⁴⁰. Como vimos en el anterior capítulo, el público madrileño se define por su adscripción a una cultura popular, tanto los sectores acomodados como los periodistas de la clase media. Unos y otros, más el público popular, acudían al teatro por horas y veían cine. Pérez Perucha parece referirse con los periodistas al público intelectual, que es el que parece más interesado en los largometrajes, pero este público también acudía al Gran Teatro. Lo mismo ocurre con el público de los sectores acomodados, que acudía a todo tipo de espectáculos. Así que nosotros no hemos encontrado esa diferencia de público selecto que acude al teatro y rechaza el cine. De hecho, Pérez Perucha hace referencia a Miquis, periodista que acepta los largometrajes en un artículo publicado en septiembre por *NM*⁴¹ y que acudía indistintamente al Gran Teatro y al teatro por horas. También alude a un artículo de *AyC* publicado el 15 de julio de 1913 donde se hace referencia a la llegada de largometrajes a Madrid, aunque nuestra referencia es anterior a la suya. En cambio, Minguet (2008) sí que utiliza la misma referencia al nº 56 de *AyC*, al igual que nosotros, para justificar que desde 1913 el cine se consolida en Madrid como un espectáculo hegemónico. En cualquier caso, la documentación utilizada atestigua que los largometrajes se introducen en Madrid en dicha fecha.

40. A este respecto, el texto de Requena y Campillo en *AyC* pone de relieve la posible aceptación del largometraje de calidad por un público más selecto: "Pónganse películas como «Reina Elisabeth», «Fiebre del oro», «Secretos del castillo», «El ave de rapiña», «Atracción de la muerte», «La dama de la casa Maxim's», «El radiotelegrafista», «El lirio en el fango», «Dos vidas para un corazón», etc., etc., pónganse con oportunidad, no escatimen el céntimo las empresas y verán si en Madrid pica la gente en el cine. Pero sucedía que se traía viejo, poco y malo; en programas mal combinados y hasta mal medidos, y, claro está, la gente de gusto, la que desea lo bueno en la pantalla, huía y con razón" (2).

41. En una consulta en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional he sido incapaz de encontrar el artículo al que alude Pérez Perucha. Si que he encontrado un artículo de Andrenio fechado el 23 de octubre, en el que se defiende las películas históricas y que yo utilizaré más adelante en mi trabajo.

En 1913 los textos aceptan una nueva exhibición que programará largometrajes. Por ejemplo, en un reportaje de *AM* se informa sobre las nuevas salas elegantes que ya habían empezado a proliferar en Madrid en la etapa anterior:

“El “cine” de hace diez años era un caserón de madera, con bancos molestos y algún palco más modesto todavía, y un cortinón negro en la puerta para impedir la entrada á la luz del día. Ahora, se hacen edificios de planta y hasta grandes teatros destinados exclusivamente á las exhibiciones cinematográficas [...]” (“Diez años”, *AM*, 1913-07-20).

Sin embargo, la diferencia con la exhibición anterior no es de espacio, pues ya existían salones elegantes, sino de contenido, con una programación dedicada exclusivamente a la exhibición de largometrajes. De hecho, las condiciones económicas de la asistencia al cine no han variado, y sigue siendo un espectáculo destinado a la masa popular, con horarios flexibles para todos los públicos y un precio barato⁴².

Lo que ha cambiado es la introducción de cintas de una mayor duración en los programas de los cines de Madrid. En el texto que ofrecíamos anteriormente de *AM*, en el que se ofrece una información sobre los largometrajes extranjeros, lo más significativo para nuestro trabajo es que la prensa de Madrid se hace eco del éxito en el extranjero de las películas de larga duración⁴³. En Alemania, por ejemplo, Elsaesser (1998) argumenta como el largometraje implica el abandono de la brevedad de los espectáculos teatrales para incorporarse a la extensión del teatro en tres actos, aquel que puede otorgar cierta legitimidad artística al cinematógrafo. Se sustituyen las cintas de corta duración por películas con más bobinas; al principio con el formato de las series y, más tarde, con narraciones integradas. En el caso de EE.UU., debido al crecimiento industrial de la producción de cinematográfica, Keil y Singer (2009) aseguran

42. Ansola (2002) ofrece, para la sala Salón Principal de Barakaldo (Bilbao), unos precios de 1916 similares a los de 1912: la general costaba una media de 22,5 cts., la delantera en torno a los 43 cts., la butaca 65 cts., y, por último, la sesión infantil tenía un precio de unos 15 cts.

43. Así lo expone el reportaje de *AM* (“Diez años”, 1913-07-20): “Cuando el cinematógrafo comenzó a estar de moda, sólo se ofrecían al público películas cortas. Diez minutos de duración parecían casi una cosa excesiva. Ahora, se exhiben cintas que duran dos horas, y aún más, sin que por eso decaiga el interés del público ni un momento”

que existe una relación económica entre las salas elegantes y los largometrajes, lo que permite el mantenimiento del negocio gracias al alto volumen de ventas, la afluencia de más espectadores, el incremento en la calidad de la exhibición y, como consecuencia, el aumento del precio de la entrada, aunque este último dato no se corresponde con la apreciación del texto de *AM*, el cual estimaba que el cine mantenía precios bajos.

En España, la exhibición también evoluciona hacia una mayor estabilidad de sus programas de cine. Poco a poco, los largometrajes serán la oferta única de los cines, desplazando en las salas a los espectáculos teatrales. En Asturias, Madrid (1996) aprecia una situación más estable del cinematógrafo, lo que garantiza la solidez del espectáculo y la proliferación de salas exclusivas para el cine, que mantienen su aspecto de teatro por horas, aunque con algunas modificaciones, como butacas orientadas hacia la pantalla y la sustitución de los anteriores palcos por plantas. El resto de estudios locales sobre el cinematógrafo en esta época se limitan a recoger datos sobre salas y sus programas, sin un análisis de lo que supone la introducción del largometraje para la exhibición. En estos trabajos, la programación de largometrajes se sigue observando desde la competencia entre teatro y cine, destacando que ciertas salas de teatro comienzan a programar películas, tendencia que ya era frecuente en la etapa anterior (Garofano, 1986; Zunzunegui, 1986; Sánchez Vidal, 1996).

En Madrid, la exhibición apenas sufre cambios. Es cierto que surgen salas nuevas, aunque siguen manteniendo una estrecha relación con el teatro por horas a la altura de 1913. González Torreblanca (2007) ofrece una lista de las nuevas salas que van surgiendo en torno a 1912: Trianón Palace (Alcalá, 26), Cinema X (Noviciado), Cinema Imperio (Atocha, 155), Edén Cinema (Atocha, 60), Cinema de la Flor (Alberto Aguilera, 4), Salón Doré (Santa Isabel, 3), Palacio de Proyecciones (Fuencarral, 142), Ideal (Doctor Cortezo, 6), Royalty (Génova, 6). Martínez Álvarez (1992) habla de salas cinematográficas para referirse a estas nuevas salas estables, aunque en esta clasificación también incluía los salones elegantes que habían aparecido entre 1906/07 y 1912/13. No obstante, estas salas cinematográficas

cambian de ubicación para concentrarse en la zona de reformas urbanísticas y ocupar espacios más privilegiados⁴⁴.

Pero, las revistas que hemos consultado no parecen prestar demasiada atención a la exhibición, tal y como ocurría con anterioridad, sino que lo destacable es que al fin se distribuyen películas interesantes en Madrid. Ahora percibimos un cambio en la información sobre el cine en la documentación, que se centra en la película y no en la sala. Esta mayor implantación de la distribución de películas en España ha sido analizada por Alonso (2010b). Entre 1906 y 1910, existía un dominio de Barcelona, aunque la mayoría del sector estaba bajo poder de casas distribuidoras extranjeras. No obstante, Barcelona concentraba las seis distribuidoras más importantes: Diorama, Juan Fuster, José Verdaguer, Trust Film, José Gurgui y Cabo y Piñot. En Madrid tan sólo operaban dos casas: Juan Fuster y Trust Film. Todo cambió entre 1911 y 1921, época que coincide con la llegada del largometraje a Madrid. Ahora, el negocio de la distribución parece controlado por empresas nacionales. Madrid aumenta su distribución con un total de cinco casas importantes: Miguel de Miguel, Ernesto González, Enrique de Castro, Julián Ajuria y Julio César. A partir de esta época se define el mapa de la distribución en España (Ribas, 2010): Barcelona controla la zona de Cataluña, Aragón y Baleares; Madrid es el centro distribuidor en Castilla La Nueva, León, parte de Castilla La Vieja y parte de Extremadura; Sevilla, distribuye en Andalucía, Badajoz, Canarias y norte de África; Valencia en el País Valenciano y Murcia; Bilbao es el centro distribuidor en el País Vasco, Navarra, parte de León y parte de Castilla La Vieja; y, A Coruña distribuye para Galicia y Asturias. Ribas constata que Madrid es, a la altura de 1916, el centro comercial cinematográfico de España. Un dato revelador es que Pathé trasladará su sede central a Madrid porque cree que es el mejor lugar para establecer su distribución en España.

No obstante, la distribución cinematográfica, como la producción y la exhibición, mantiene una estructura empresarial muy frágil,

44. Respecto de la nueva localización de las salas cinematográficas, Crespo (1974) constata que es a la altura de 1920 cuando en realidad se puede hablar de un desplazamiento desde la zona del casco antiguo hacia el norte de la Puerta del Sol, asentándose los cines en los ensanches, bulevares, la Plaza de España y la futura Gran vía. No obstante, entre 1913 y 1920 ya comienza a producirse ese desplazamiento geográfico de las salas dentro de Madrid.

propia de la economía española. Las causas para Alonso (2010b) son la pervivencia de una estructura preindustrial o postgremial, con una excesiva atomización comercial y un fuerte desequilibrio territorial entre los principales puntos distribuidores nacionales. Precisamente desde 1913 y hasta 1918, los transportes ayudarán a consolidar estas relaciones con la dotación de una red de transportes más sólida, en especial el ferrocarril y, posteriormente, con una mejor red de carreteras. Pero, a nivel empresarial, la distribución mantiene una estructura gremial o familiar y asumirá muy tardíamente las estrategias de concentración empresarial propias de la integración vertical de empresas⁴⁵. Ribas (2010) también ha observado que la distribución cinematográfica adolece de una estructura legal y asociativa frágil. En 1913 fracasa la creación de la Asociación de Fabricantes, Representantes y Alquiladores de Películas en Barcelona. Para 1915, se instituye en Barcelona la Mutua de Defensa Cinematográfica Española para abordar los problemas de la distribución, aunque con escaso éxito. No será hasta 1916 cuando en Madrid aparezca la primera Sociedad de Alquiladores organizada de manera autónoma. Por último, Alonso (2010b) ha confirmado la utilización de "malas prácticas" en la distribución, como la "reventada", el estreno de una película que es "exclusiva" de otro exhibidor; el "pase", la proyección de una cinta por varios exhibidores, aunque sólo uno la ha alquilado; o, el "refrito", la reposición de películas con títulos nuevos para pasarlas por estrenos.

En conclusión, el cine llega a Madrid de la mano de la distribución de largometrajes nuevos y de mayor calidad, al igual que ocurre en Barcelona. Como consecuencia, la exhibición en las salas del teatro por horas se hace más estable, aunque apenas se menciona este hecho en la documentación. Es más relevante constatar como en estos momentos cobra mayor importancia la distribución de películas y la construcción de nuevos espacios para el cine. A partir de 1913, y sobre todo de 1916, Madrid se convierte en un centro distribuidor de películas de gran importancia, rivalizando con Barcelona. Por lo tanto, ya no

45. Por esta razón es totalmente inadecuado observar la distribución española desde el progreso empresarial estadounidense, con la aplicación de un modelo de integración vertical entre producción-distribución-exhibición, en el que se aplica una organización basada en el aumento de la productividad mediante economías de escala (Keil y Singer, 2009).

será tan importante la complementariedad de espectáculos dentro de las salas, sino la programación de largometrajes. A este respecto, en un texto de *AM* ("Los progresos", 1913-08-03) se publicita el largometraje extranjero como aquel que ha conseguido superar las anteriores vistas y sustituirlas por escenas de ficción trágicas y cómicas, emulando las grandes obras teatrales. Además, en los nuevos talleres de producción el trabajo se organiza, con profesionales dedicados a la escenografía o a la fotografía. Por último, se producen cintas de larga duración con una temática que adapta los grandes relatos de la historia de la literatura y las grandes hazañas históricas:

"Ahora se trata de llevar también al cine el teatro, es decir, de reproducir en películas los grandes éxitos teatrales. El primer ensayo se ha hecho con el "Milagro" de Reinhardt [...]. Para ello se utilizaron los mismos actores, el mismo vestuario y el mismo atrezzo; sólo se cambió el escenario, sustituyendo con gran ventaja los telones pintados por un fondo real" ("Los progresos", *AM*, 1913-08-03, 82-83).

El largometraje otorga, en un principio, el prestigio cultural del teatro al cine y parece que precipita un cambio en la exhibición, aunque no debemos olvidar que estos reportajes son publicitarios y su objetivo es el de convencer a los programadores para que exhiban largometrajes, una estrategia comercial que para nosotros es muy relevante, pues implica que el largometraje se intenta imponer a un cine anterior distinto en sus rasgos culturales.

4.1.1. Lenta introducción del largometraje en Madrid

Como podemos inferir por la documentación y la bibliografía, la llegada del largometraje a Madrid no fue un hecho inmediato y su aceptación por parte de los exhibidores tuvo algunas reticencias. En principio, no era sencillo variar la programación de las salas ante un público habituado a espectáculos asociados con su cultura popular. Pero Madrid no es un caso ajeno, de hecho, en un lugar con una presencia mayoritaria de salas como en Barcelona, los exhibidores tampoco apoyaron desde el principio la proyección de películas:

"De cambiar las actuales condiciones con respecto a extensión de programa y precios de entrada podrían subsistir, a lo sumo, el uno por diez

de los cines que actualmente funcionan. Y precisamente, para permitir-se el programa exclusivo, hay que variar las dos condiciones apuntadas: reducir el programa y aumentar los precios. Y ni una cosa ni otra son posibles, el público, tan sin justificación como se quiera, se llamará a engaño. La razón de que en París la entrada a un cine cueste un franco, y más de un franco según en qué locales, no es razón apreciable en Barcelona". ("Conflicto agudo", *EC*, nº 69, 1913-05-03).

Era difícil incluir el programa exclusivo en una exhibición acostumbrada al programa mixto de teatro y cine:

"El público de Barcelona está mal acostumbrado. La culpa es de todos, así debe reconocerse sin ambages ni sofismas. Las empresas, porque quisieron establecer lícita competencia unas con otras y aumentar al propio tiempo el interés de las sesiones y las facilidades para asistir a ellas; y los alquiladores, por fomentar esas competencias, inconscientemente, sí, pero estableciendo combinaciones de precios ventajosas en el pase y permitiendo éste sin dificultades" ("Conflicto agudo", *EC*, nº 69, 1913-05-03).

En Madrid, los textos no hablan tanto de conflictos económicos entre exhibidores y largometrajes, sino de un rechazo por parte de ciertos periodistas de las nuevas películas de larga duración. En 1913, encontramos un texto de *ED*, escrito por Prudencio Iglesias, en el que se queja de la falsedad de los actores de los largometrajes y reivindica la vuelta del explicador:

"Teatro de la Zarzuela. Marco Antonio y Cleopatra-película. Diez reales la butaca. Está bueno. La última parte de esta película es magnífica. Las tres anteriores son infames. Cleopatra es una cupletista gorda, guapa y barata, sin idea remota de lo que debió ser la reina de Egipto. Marco Antonio es el zapatero de viejo que hay en la Travesía de Moriana. Y el amigo Octaviano es el párroco de la Concepción. El áspid supremo se ve en seguida que es una anguila del Jarama. Y en cuanto al esclavo gordo de la reina, que enseña sus más profundos secretos al público, es un animal" (Iglesias, *ED*, 1913-11-12, 12).

Más adelante reivindica la figura del explicador, lo que implica una defensa del ambiente de la exhibición, pero no es un anacronismo, pues no se rechaza el largometraje en sí sino su mala calidad⁴⁶. Algo similar es lo que piensa Grillito en su artículo del 28 de marzo de 1913 en la revista *MG*:

46. "Ahora, desde que al cine se le subió la vanidad á la cabeza, queriendo competir con el teatro, ha sido suprimido el explicador de películas. La desaparición de este tipo magnífico ha traído un mal que no tiene remedio. Un actor como un camello y una cupletisa friega-platos se lanzan hoy á la pantomima con un cinismo escandaloso [...]" (13)

"No creo en la brevedad, etc., etc., de las películas, cuando las de mayor éxito ahora son las de más largo metraje, como dicen los pelicularos, y cuando en la Zarzuela, sobre cuyas cenizas cayeron en forma de poesía elegíaca las lágrimas dolientes de Manolito Caballero, se está proyectando una tabarra cinematográfica que dura dos horas y vale diez riales".

El largometraje al que alude Grillito es *Quo Vadis!*, del director italiano Enrico Guazzoni. No obstante, lo que nos interesa de este texto es la aparición en él del término pelicularos, relacionado con aquellos espectadores que prefieren el cine al teatro, pero que no son identificados aún como expertos en el cine. La opinión de Grillito es que los largometrajes no durarán demasiado como novedad en las salas de Madrid, y que se volverá a los que él denomina las "funciones populares"⁴⁷. El largometraje es una opción que aún en Madrid no parece contentar a todos. Estos textos muestran rechazo, en principio por comparación con el teatro, aunque existen opiniones propias sobre ellos.

En 1915, el periodista Gómez Urquijo opina en *MG* que los largometrajes son excesivamente largos y pierden amenidad, además no se estrenan los mejores:

"Es cierto que las casas productoras de películas impresionan muchas de positivo interés. Ya que se gastan montones de francos, de liras, de marcos, de dólares, de decorado, vestuario y personal. Pero las que por estos Madriles se exhiben preferentemente van siendo invitaciones al ronquido, atentados al buen humor, cifra y compendio de todos los lugares comunes, melodramas rellenos de latiguillos, folletones que apestan á sentimentalismo cursi" (Gómez Urquijo, *MG*, 1915-03-31).

Frente a la mala calidad de los largometrajes por su contenido, se defienden las vistas por su modernidad:

"Pinturera, atractiva y prometedora, arribó a España la película. ¡Qué aire tan prestigioso de cosmopolitismo el suyo! [...]. Poco nos faltaba para saber tanto como un chico del Ateneo [...]. El cine nos sacaba de la calle del Barco ó de la del Salitre –donde nuestra juventud languidecía– y la europeización soñada sugeríanos reflexiones importantes y piropos inauditos" (Gómez Urquijo, *MG*, 1915-03-31).

47. Así lo escribe Grillito: "La tabarrita de la Zarzuela á pesar de San Pedro y de los mártires y de los leones y de Vinico y de Urso y de Petronio, que aunque lo parezca por su envidiable cabellera, no es precisamente Petronio Gal, durará poquito. ¡Ya verán ustedes cómo empezamos á organizar funciones populares á mitad de precio!".

A la altura de 1915 se mantiene el discurso del cine educativo y además se hace con un rechazo del largometraje por su mala calidad y aburrimiento, lo que no es progreso sino atraso con respecto a las vistas anteriores. Además, se hace una distinción entre un público ya aficionado al cine, que lo defiende, no desde una valoración experta, sino desde los parámetros culturales que ya observamos en la cultura popular de Madrid, es decir, desde el entretenimiento y no desde el aburrimiento. No hay un rechazo incoherente sobre el largometraje, sino un cuestionamiento de la calidad por parte de periodistas a los que les gusta el cine, pero comienzan a reivindicar más calidad. Aun así, la prensa publicita, apoyada por la distribución de largometrajes extranjeros, las películas de larga duración como lo más original y nuevo en el cine.

Los largometrajes en Madrid son rechazados por los periodistas asiduos de las revistas de espectáculos teatrales, pero en la naciente prensa especializada se consagran números para ensalzar las nuevas cualidades de las películas de larga duración. En el número 72 de *AyC*, el corresponsal en Madrid, Campillo, informa sobre la fascinación que siente la aristocracia por las películas de varias bobinas. Destaca que el Teatro Gran Vía programó en exclusiva la exhibición de la película *Los últimos días de Pompeya*. Esto es un indicio de la identificación cultural que el cine comenzará a tener con los sectores acomodados, no ya sólo como un pasatiempo cultural similar a las ferias o los espectáculos del teatro por horas, sino como una forma de espectáculo exquisita que responde a sus hábitos de ocio. De hecho, la proyección de la película también se realizó en exclusiva en el Palacio Real:

“Quiero aprovechar esta oportunidad para significar algo respecto al entusiasmo despertado en real familia por la película «Los últimos días de Pompeya», de Pasquali [...] mostró deseos de conocerla, y al efecto se organizó una sesión cuyo público estaba constituido por las siguientes personalidades: SS.MM. el Rey y la Reina y la Reina madre, infantes doña Isabel, doña María Luisa, don Carlos, don Fernando, don Alejandro de Batemberg, Princesa Cirilo, señorita Bertrán de Lis, señorita Heredia, Condesa de Eibar, General Azcárraga, Jefe de Alabarderos y de la Casa Militar de S.M. y muchos otros altos dignatarios de la Corte [...]. Al terminar la proyección don Alfonso pidió muchos datos y muy importantes referentes al negocio en España, mostrando gran interés por cuanto se relaciona con la industria y el comercio cinematográfico español significando reiteradas veces su admiración por los progresos

realizados por el naciente y bellissimo arte de la Cinematografía" (Campillo, AyC, nº 72, 1913-10-31, 6).

Es importante para el periodista destacar el interés de la alta aristocracia por el largometraje *Los últimos días de Pompeya*. Esta vez sí que el cine se dirige al sector acomodado desde una forma distinta a como lo hacía en la etapa anterior. Ahora interesa el contenido de la película más que el ambiente. El texto se recrea en las impresiones que el rey emitió sobre la película y su interés por los progresos del cine. Al final, el autor define ya al cine como un nuevo arte que está naciendo. Por supuesto, se trata de una estrategia publicitaria encaminada a otorgar prestigio a la película mediante su asociación con un público elitista y distinguido. Por eso la información incluye datos sobre sesiones exclusivas para la aristocracia en el Teatro Gran Vía, en concreto para la Asociación de damas católicas, con precios más caros, lo que implica mayor distinción⁴⁸. Pero la postura del autor del texto, lejos de ser una valoración personal, muestra como las definiciones culturales del cine van cambiando en el periodismo especializado. Si en la publicidad anterior interesaba la relación ambiente y proyección, ahora interesa la asociación público distinguido y cine, olvidando toda alusión a la cultura popular. En resumen, los largometrajes, según Campillo, son una novedad excitante en Madrid, pues atraen al público más selecto y son apreciados por sus cualidades artísticas.

Junto a la producción, distribución y exhibición de largometrajes extranjeros, surgieron diversas estrategias de diferenciación del producto cuyo objetivo era publicitar sus cualidades. Aplicando las estrategias empresariales aprendidas y asentadas a lo largo de 1906/07 y 1910, en EE.UU. los productores recordaban a los exhibidores por qué era mejor programar largometrajes. A su vez, las emergentes publicaciones sobre el cine aparecieron con la misión de publicitar el éxito de las películas de larga duración por su interés temático y su calidad artística. El último

48. El texto alude a la utilización del cine por parte de la aristocracia con fines caritativos, lo que señala su vinculación con la concepción moral del cine, pero utilizando los largometrajes extranjeros: "La Excma. Sra. Marquesa de Unzá del Valle, ha contratado, por la Asociación de damas católicas, para todos los miércoles, que señala como día de gran moda, el Teatro Granvía. Todas las tardes de los miércoles de la temporada se reunirá seguramente, en dicho grandioso local lo más florido de la aristocracia y de la belleza" (6).

eslabón era el exhibidor, al que le interesaba esta publicidad porque atraía a más público, lo que le permitía subir los precios de las entradas y aumentar el número de pases. Se trata de una estrategia comercial dirigida a introducir un producto nuevo, el largometraje, en una exhibición consolidada en torno a los programas mixtos de teatro por horas. Había que conseguir que las películas de varias bobinas fueran el elemento principal del espectáculo teatral y, a la vez, mantener y, a ser posible, aumentar el número de espectadores. En EE.UU. el éxito de los largometrajes también comenzó, como en Europa, con la proyección de las películas históricas italianas, con títulos como *Quo Vadis?* o la ya citada *Los últimos días de Pompeya* (Abel, 1998; Gomery, 1998).

En España, los largometrajes italianos también fueron el principal reclamo de las revistas especializadas. El 30 de noviembre de 1914, la revista *AyC* dedica un número monográfico a la película *Cabiria* con una editorial, una doble página publicitaria con reseñas de la prensa y el resumen de su argumento. En la editorial, se alude a la buena acogida de la película en la prensa internacional. Pero lo más interesante para nosotros es la parte en la que se hace alusión al éxito que también ha cosechado en Madrid:

Madrid entero le rinde, en los días actuales, testimonio de admiración. La prensa ha confirmado el juicio que ARTE Y CINEMATOGRAFÍA emitió a su tiempo, y esto nos afirma en nuestra apreciación de que *Cabiria* es la obra más interesante y completa de cuantas hasta el día ha producido el arte cinematográfico [...] ("*Cabiria*", *AyC*, nº 97, 1914-11-30, 1).

Es evidente que estas palabras contienen un sentido publicitario, aunque ello no es motivo suficiente para descartar el valor de este testimonio como indicio de un cambio en la definición cultural del cine, pues también encontramos algunas indicaciones sobre nuevas formas de apreciar lo cinematográfico:

"Hoy se conviene en Madrid en una de nuestras indicaciones: en la de que, para conocer las grandezas de esta obra monumental es menester verla repetidas veces, siendo de notar que cuanto más se ve, tanto mayor es la admiración que produce [...]" (1).

Los valores estéticos hay que apreciarlos desde una actitud más reflexiva para poder distinguir el arte que palpita en la obra:

“Contiene la obra en sí todos los matices de la poesía y del arte, todas las manifestaciones de lo bello en las obras humanas, y por eso, como en las grandes obras literarias [...] esta obra cinematográfica, en toda ella, en cada una de sus partes, en cada escena y en cada cuadro nos presenta una nueva manifestación del arte y de sus maravillosos efectos [...]” (1).

No queremos insistir más en las estrategias publicitarias asociadas con la buena aceptación de los largometrajes por parte de la prensa especializada, solamente añadir que Serrano (1925), un historiador comúnmente citado como origen de la primera historiografía del cine en España, incluirá en su historia del cine apreciaciones sobre el poder de la publicidad para definir culturalmente al cine en torno al largometraje:

“En el mercado del film la “reclamé” es esencial y se emplea como en contadísimos negocios, casi me atrevería a afirmar, que como en ninguno. Existen varias capitales denominadas “centros del mercado” y éstos son París, Londres, Nueva York, Berlín, Buenos Aires, y con menor importancia Viena”. (31-32).

Entre 1906/07 y 1912/13 la publicidad de películas incluía en su reclamo el ambiente de la exhibición, como pudimos analizar en anteriores capítulos de este trabajo. Ahora, la publicidad va a incluir apreciaciones técnicas sobre la duración, el color e incluso la calidad de imagen de las películas para destacarlas. Pero su objetivo va a ser vender los argumentos prestigiosos de las películas de larga duración, acentuando el origen literario de los temas. Así, las tramas de las películas se resumen, no sólo para acercar la película al espectador popular, como en la etapa anterior, sino para persuadirle de que, esta vez, se trata de algo excepcional por su vinculación con la alta cultura de las bellas artes y la literatura (Madrid, 1996).

No obstante, las películas que se publicitan son las extranjeras, especialmente las italianas y francesas. Esto se debe a la solidez de la distribución de cine en Europa años antes de la Primera Guerra Mundial y a la dependencia española de las películas italianas, francesas, alemanas y, en menor medida todavía, estadounidenses (Alonso, 2010b). Cuando estalle el conflicto en 1914, las distribuidoras estadounidenses comenzarán a exportar películas a España. Desde 1915, España va a intentar adoptar medidas proteccionistas para protegerse de la distribución de películas extranjeras, aunque fracasaron por el desinterés de

la Administración (Vallés, 1990). Con el inicio de la Gran Guerra queda bloqueada la distribución en España de películas europeas, por los inconvenientes para importar cintas de Francia e Italia, además esta última entrará en la guerra en 1915 del lado aliado y frenará considerablemente su producción. La caída de la importación encareció los precios del alquiler de películas, debido a la presión tributaria sobre el transporte, para compensar la pérdida de mercado en España. Además, el desplome del precio del oro devaluó las monedas y encareció la compra de material cinematográfico. Como consecuencia, la exportación de películas a los países europeos era poco rentable y aumentaron los stocks en España de películas que se quedaron sin distribución. Todo ello ayudó a que la producción norteamericana inundara el mercado a partir de 1917 (Ribas, 2010).

En definitiva, la promoción de largometrajes implica una estrategia comercial para convencer a los exhibidores y a los espectadores de las cualidades de las nuevas películas de varias bobinas. Desde el punto de vista económico, la publicidad es una de las maniobras que tenían las empresas productoras y distribuidoras extranjeras para intentar emplazar los largometrajes en los programas del teatro por horas. Fue una inversión con un alto riesgo, ya que al principio los espectadores y los exhibidores fueron reacios a aceptar los largometrajes. Pero, junto al valor económico de la publicidad, los textos que hablan sobre los largometrajes en la prensa especializada también son una fuente necesaria para calibrar el grado de aceptación cultural del cine y como evoluciona su definición desde un entretenimiento popular a otro más artístico. A este respecto, es muy interesante comprobar como se vincula el prestigio del largometraje con el prestigio de la alta aristocracia madrileña, en un trasvase cultural que va desde el espectador a la película, y no al contrario. Una película como *Los últimos días de Pompeya* puede llegar a conectar culturalmente con los valores de los sectores acomodados, y por esta razón ella misma se convierte en un espectáculo más propio de la alta cultura que de la cultura popular. No obstante, que la aristocracia acuda a ver películas de larga duración no la convierte en un grupo experto sobre el cine, tan sólo añaden prestigio a la exhibición y dan valor cultural a las películas. Serán los periodistas los que comiencen a erigirse como un

público experto cuando ellos mismos defiendan el cine sobre el resto de espectáculos, precisamente con largometrajes como *Cabiria* o *Los últimos días de Pompeya*. Que una revista especializada como *AyC* consagre un número especial a *Cabiria* es un indicio de los nuevos valores que el periodismo va incorporando al cine, y la importancia que para cierto sector de los periodistas adquiere la visión de películas. En concreto, alusiones a los “peliculeros” o las recomendaciones sobre ver las películas más de una vez para poder apreciar todo su esplendor artístico, son indicaciones de que existen ciertos espectadores que van a empezar a tomarse la visión de las películas desde hábitos culturales alejados de los de la feria y el ambiente madrileño, pero más cercanos a los de la reflexión tranquila y reposada de la alta cultura literaria y de las bellas artes.

4.2. El periodista: entre el autodidactismo y la profesionalización

Los cambios percibidos en los hábitos culturales de los periodistas están relacionados con las transformaciones en materia educativa de la España finisecular. Entre finales del siglo XIX y principios del XX, en la denominada época de la Restauración y la posterior etapa Regeneracionista bajo el reinado de Alfonso XIII, España vive un momento de cambio en cuanto a la educación de sus ciudadanos. Este fenómeno no fue algo específico de España, ya que en Europa existía también un progresivo desarrollo de la cultura educativa, con gobiernos preocupados por la alfabetización, la mayor facilidad en la difusión de los nuevos medios de comunicación, una prensa que poco a poco se industrializaba para ampliar su tirada y convertirse en un medio de masas y la incorporación, como ya hemos visto para el caso del cine, de estrategias publicitarias que contribuían a acelerar el proceso de modernización de la cultura educativa del Viejo Continente (Dugast, 2003). En España, estas corrientes de renovación en torno a la educación llegaron con algo de retraso, pero ello no significa que no existiera una preocupación por el analfabetismo o el estado de las escuelas. Es importante constatar como los índices de alfabetismo, la mayor presencia de bibliotecas o la aparición de un mundo editorial más competitivo ayudan a crear una cultura ciudadana que tendrá ma-

yor facilidad para acceder a la lectura de periódicos o libros, gracias a una mejor formación lectora, lo que implica unos conocimientos más cercanos al mundo de la alta cultura y, por lo tanto, la construcción de una opinión pública cada vez más especializada y crítica. Será ella la que ocupe los primeros puestos en los periódicos y revistas como periodistas que han adquirido los conocimientos en cultura general, los hombres de letras”, que se perfilarán en la sociedad como una intelectualidad influyente en la masa lectora, y que adquirirá una posición cultural eminente porque serán los expertos en la alta cultura, sus difusores, críticos y defensores.

4.2.1. Una opinión pública más educada

En España, entre 1868 y 1910, el principal obstáculo para alcanzar un desarrollo pleno de la opinión pública fueron los altos índices de analfabetismo. Desde finales del siglo XIX, y sobre todo a principios del siglo XX, se acometen políticas que favorecieron la disminución de dicho analfabetismo. Fue durante el Gobierno de Maura, entre 1907 y 1909, cuando se consiguieron importantes adelantos en esta materia, como por ejemplo el asentamiento entre la sociedad de la necesidad de implantar una enseñanza primaria obligatoria y gratuita, o la extensión de la escolaridad de los 6 a los 12 años (Uría, 2008b).

Ya desde 1868 se observan caídas en los índices de analfabetismo en España. Por ejemplo, Uría (2008b) ofrece los siguientes datos: en 1880 se estima que existía un 75% de población analfabeta, para 1887 esta cantidad ha descendido hasta situarse en un 68%, y continuará bajando, alcanzando en 1900 un 63% y, ya en 1920, un 52%. Dicha reducción también hay que asociarla con un no menos importante aumento de la alfabetización entre la población femenina, que era el grupo que poseía los índices más altos de analfabetismo, aunque también se irán reduciendo progresivamente, pasando de un 71% de mujeres analfabetas en 1900 a un 57% en 1920. Uría propone que esta reducción del analfabetismo no sólo obedece a políticas institucionales, sino que también existía una demanda popular de cultura, por ejemplo a través de la presión de centros asociativos, sindicatos y partidos obreros,

sobre todo a finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Dichos colectivos reivindicaban una mejor instrucción pública y proyectos educativos que llegarán a los sectores no acomodados y a la pequeña burguesía. Estas presiones se canalizaron en un movimiento más generalizado de alfabetización. Las asociaciones populares se implicaron en la educación de zonas del entorno rural con difícil comunicación, o en la introducción de métodos pedagógicos más modernos. Estas actividades fueron promovidas por colectivos como las Escuelas Modernas de Ferrer, las Escuelas Neutras o los Ateneos populares.

No obstante, esta educación alternativa, que nace de una movilización popular, actuaba al margen de la educación reglada. En España, en la época finisecular, la enseñanza adolecía de carencias en infraestructuras, en el acceso a la educación y en el ejercicio pedagógico. En cuanto a las infraestructuras, los locales eran lugares bastante inhóspitos, mal ventilados y poco apropiados para la enseñanza. Para Uría (2008b) este aspecto de la educación fue denunciado por las familias y existió una presión popular para conseguir que las aulas mejorasen y facilitar la mejor educación de los niños. Al contrario de lo que se pueda pensar sobre una sociedad considerada analfabeta, las familias si mostraban interés por al educación de sus hijos, sobre todo porque la realidad era desalentadora, con unos colegios con instalaciones pésimas y, además, muy escasos en número. Apenas existió un aumento entre 1900 (23.679) y 1920 (27.429). Las razones de esta escasez de construcciones escolares fueron fundamentalmente políticas. Un decreto de 1900 establecía que el Estado subvencionaba el pago del personal y del material escolar, pero no la construcción del edificio, que dependía de la iniciativa privada. Más adelante, en 1905, se conseguirán equipar mejor los edificios con la introducción de una Instrucción Técnica-Higiénica, que incluye en las aulas los pupitres bipersonales frente al banco corrido o un mejor diseño del espacio interior de los colegios.

Junto a las carencias en infraestructuras, la educación en España sufría de un fuerte absentismo, y el acceso de los escolares era muy escaso. Una vez más, las causas principales se deben al retraso económico en el mundo rural, que concentraba todavía en los primeros

años del siglo XX a la mayoría de la sociedad. Aunque España estaba enfrentándose con éxito al progreso de la ciudad y de la industria, la realidad era que las familias de los sectores no acomodados, en su mayoría dedicadas a las tareas agropecuarias, necesitaban que sus miembros trabajaran en las tareas del campo, abandonando muy temprano unos estudios que, además, no eran gratuitos. Es decir, que el acceso a la educación quitaba horas de aprendizaje del oficio familiar, único garante de la entrada de ingresos en los hogares, por lo que la mentalidad era reacia a valorar con éxito la educación, prefiriendo el desempeño de un oficio.

En cuanto a la pedagogía, fue un elemento de la enseñanza que conoció algunos avances significativos durante la Restauración y el posterior reinado de Alfonso XIII. Si nos fijamos en los manuales de enseñanza, Uría (2008b) estima que en el Madrid de la Restauración existían unas 44 librerías que comercializaban este tipo de libros, con la aparición de un sector editorial especializado y unas tiradas medias de unos 2000 ejemplares en toda España. No obstante, sus contenidos aun eran deficitarios. En la primera y segunda enseñanza, los contenidos de los manuales de enseñanza poseían escasa capacidad para innovar e incorporaban pocos conocimientos nuevos. Eran abundantes las reediciones y había una escasa rotación de contenidos. Un ejemplo lo encontramos en la gramática que se enseñaba hasta 1901, donde aun prevalecían contenidos en latín. También es significativa la prevalencia de manuales de urbanidad, que pretendían inculcar una "enseñanza cívica" a través del didactismo y un cuidado en la presentación, con ilustraciones de colores y la ordenación de las materias. Sus contenidos tenían la misión de reforzar valores ideológicos tales como la diferencia de roles entre lo masculino y lo femenino, las prácticas de las consideradas como "buenas costumbres" en entornos de sociabilidad como la Iglesia, los paseos o los locales de ocio. También se defendían el orden, el respeto, la obediencia, el aseo, el control y el recato, todos ellos valores culturales defendidos por los sectores acomodados.

Pero, frente al conservadurismo de los textos escolares, el profesorado si que conoció un progreso significativo en sus métodos de

enseñanza. Junto a la pedagogía confesional característica de la enseñanza religiosa, van incorporándose al proceso de enseñanza y aprendizaje métodos científicos que mejorarán la formación del maestro. Una formación que mantenía preocupantes carencias debido a los bajos salarios de la profesión, sobre todo en los entornos rurales, donde el caciquismo y la pobreza de los municipios impedían el aumento de los sueldos. Hacia 1910 ya se vislumbran algunos cambios importantes a través de las reivindicaciones de asambleas, asociaciones y publicaciones de profesores que pedían reformas políticas al respecto. De este espíritu reivindicativo surgirá la Escuela Neutra (Millán, 1983), un modelo de escuela no confesional y cuyo objetivo era formar a los jóvenes de la burguesía liberal para convertirlos en los futuros dirigentes. Entre sus principios se encontraban la libertad para exponer la ciencia y el respeto a la conciencia del niño, la supremacía del cientificismo sobre las enseñanzas religiosas, la incorporación de España en Europa a través del envío de universitarios españoles a las principales universidades europeas. Para conseguir estas metas educativas, la Escuela Neutra defendía una pedagogía "armónica", en la cual se valorarían de igual manera los contenidos intelectuales, los artísticos, los naturales y los deportes. Este último aspecto fue muy defendido, pues la educación física, basada en la práctica de deportes al estilo británico, era fundamental para formar a las clases dirigentes del futuro. No menos relevante era, a su vez, la enseñanza en valores estéticos y las visitas a museos, para formar a los estudiantes en valores propios de las Bellas Artes, alejados del ocio popular. En definitiva, la Escuela Neutra promovía una educación elitista, en la cual la clase dominante favorece el acceso a los sectores no acomodados a la educación primaria, pero les impide alcanzar los estudios secundarios y superiores.

Como podemos apreciar, la realidad de la educación en España era la de un país que tenía serias dificultades para incorporar una enseñanza adaptada a las nuevas corrientes culturales europeas, pero que mantenía una relación estrecha con la cultura dominante en España, en especial con los valores doctrinarios y conservadores de los sectores acomodados, que como ya hemos subrayado varias veces en este trabajo, provenían de una fuerte influencia de la Iglesia en el entorno rural y en las costumbres familiares. Aun así, Uría (2008b) ve signos de

progreso en la educación, como por ejemplo que en 1901 se extendiera la escolaridad hasta los 12 años, o que entre 1905 y 1911 se aprobarán una serie de medidas políticas que pretendieron aumentar la subvención de las construcciones de colegios y que establecieron una graduación de la enseñanza en primaria, secundaria y superior; y ya en 1910, se impone la gratuidad, se eliminan los “pagos” que realizaban las familias de los alumnos a los profesores y se adopta un único ciclo para las escuelas; por fin, entre 1917 y 1923 se regulará la conversión del maestro en un funcionario público.

Para terminar esta contextualización de la cultura educativa en España a finales del XIX y principios del XX, debemos añadir que los estudios superiores universitarios también padecían el lastre de los bajos niveles de educación nacionales. A principios de la Restauración, el alumnado universitario, en especial los estudiantes madrileños, procedía de los cuadros militares y los altos funcionarios, por esta razón la política determinaba el acceso a la Universidad, lo que frenaba la especialización de la Universidad española. A inicios del siglo XX el alumnado todavía mantenía una actitud poco comprometida con los estudios universitarios. No se tomaba demasiado en serio las clases y sus protestas políticas eran esporádicas. Su principal objetivo era obtener un título que les permitiera reproducir las carreras administrativas que estaban arraigadas entre las clases medias. Las licenciaturas de mayor éxito eran, a la altura de 1915/20, derecho (8.335 alumnos de promedio), medicina (6.585), ciencias (3.731) y filosofía y letras (2.312).

Junto a los progresos en la educación secundaria y superior en la primera década del siglo XX, en España se estaba formando una cultura del libro, basada en el auge de la producción editorial, en la apertura de librerías en las principales ciudades y en la mayor difusión de la prensa entre la población, aprovechándose de la bajada de los índices de analfabetismo de España. La difusión de la lectura a principios de 1900 contaba con unos canales todavía deficitarios. Salaün (1991) habla todavía de venta ambulante a través de buhoneros y repartidores, y de una red reducida de bibliotecas. En torno a 1900, existían unas 73 bibliotecas dependientes del Ministerio de Instrucción Pública, con unos 550.000 volúmenes, uno por cada 34 habitantes. En cuan-

to a la Biblioteca Nacional, se utilizaba en un 50% como gabinete de lectura, en especial literatura y prensa, lo que demuestra poca afición en la utilización de este tipo de centros culturales. En cuanto a las librerías, el tercer modo de difusión de la lectura, en 1900 se mantiene una estabilidad en su número. Las librerías de lance o segunda mano siguen estando muy presentes, pero lo más significativo es el aumento en el número de librerías de nuevo entre 1897 y 1902, sobre todo en Madrid, con la inauguración de 22 librerías al año, cuando anteriormente el promedio era de 1 o 2 librerías al año. Uría (2008b) también destaca este aumento de las librerías madrileñas, y además resalta que los locales comenzaron a ser más amplios, con un mayor número de volúmenes y unos catálogos fiables. Sin embargo, las librerías de lance eran las que mayor presencia tenían, aunque también mejoraron su servicio, con unos libreros más preparados y unos catálogos cercanos a auténticas bibliografías.

Para que el mercado del libro funcionara y pudiera construir una cultura más atenta a los valores de los sectores acomodados, difundidos a través de la enseñanza secundaria y superior (y en las páginas de la literatura y la prensa), era necesario contar con unos hábitos culturales de lectura que permitieran la recepción de la cultura impresa entre la población española. Durante el siglo XIX se observa un aumento en la demanda de lectura. En la segunda mitad del siglo XIX se aprecia un incremento en el número de lectores, además de la incorporación de grupos a los que antes apenas llegaba la lectura. Por lo tanto, la oferta se amplía y se diversifica, gracias a la novela por entregas y la publicación de colecciones. En la Restauración los sectores acomodados acuden a las bibliotecas madrileñas, donde encuentran una oferta variada de libros, con temáticas más cosmopolitas y profesionales. Las clases medias acuden, sobre todo, a la lectura de obras de entretenimiento, de carácter devoto y también profesionales. En cuanto a los sectores no acomodados, es importante la incorporación de obreros especializados y trabajadores del sector servicios a la lectura. En cuanto a los tipos de lecturas, los sectores acomodados tenían predilección por los libros profesionales, las obras religiosas, las novelas de entretenimiento y las biografías. Mientras, los sectores no acomodados consumían preferentemente novelas por entregas y cada vez acudían con mayor

asiduidad a las bibliotecas. Uría (2008b) pone dos ejemplos de estudio sobre los hábitos de lectura. El primero se refiere a la lectura de los aleluyas, impresos grabados con mensajes religiosos, obras de mucha difusión entre los sectores acomodados, lo que demuestra la influencia de la temática religiosa, con hagiografías y vidas de santos. Por otra parte, el éxito de los aleluyas demuestra el interés de dichos sectores por la transmisión de valores moralizante a través de la imagen. Madrid era el núcleo editor más importante de este tipo de obras. El otro ejemplo de estudio es el de los pliegos de cordel, que fueron muy populares hasta la segunda década del siglo XX. Se trataba de dos hojas en octavo con o sin imágenes que contenían unos contenidos sensacionalistas, con crímenes y sátiras políticas. Los principales centros de producción de los pliegos de cordel fueron Madrid, Sevilla, Cataluña y Córdoba.

En el siglo XX, la lectura se expande entre la población. La cantidad de libros leídos aumenta hasta alcanzar los dos o tres millones de ejemplares al año. En la primera década existe un promedio de 1.300 obras editadas anualmente, que aumenta hasta las 3.000 ya en la segunda década. El aumento, según Uría (2008b), se debe a las mejoras en la distribución, la presencia regular de los lectores; la difusión de folletines, colecciones y el aumento en el número de bibliotecas; pero, sobre todo, a la incorporación entre los ciudadanos de la ciudad de los teatros por horas, con sus sainetes, zarzuelas y variedades, que empezaron a llenar las páginas de las revistas y periódicos, como ya hemos visto en anteriores capítulos de este trabajo. De toda esta difusión de la lectura se beneficiará la prensa, no sólo por el aumento del número de ejemplares vendidos, sino porque a sus redacciones se empezarán a incorporar escritores y periodistas que han adquirido conocimientos en la enseñanza y que poseen un mayor hábito lector, lo cual especializa más su trabajo y los convierte en un público con mayores conocimientos dentro de los espectadores populares del teatro y el cinematógrafo.

4.2.2. El periodista y los intelectuales

Desde finales del siglo XIX, un nuevo grupo se va perfilando como un especialista en la difusión y valoración de la cultura que se

crea en las sociedades finiseculares de Europa. Su origen histórico es anterior, ubicado en la transición del Antiguo Régimen a la sociedad liberal que se va desarrollando a principios del siglo XIX. Parece que la primera referencia al término intelectual se dio en torno al debate político y cultural que suscitó el *affaire* Dreyfus en Francia. A partir de este momento, el intelectual adquiere dos significados: uno positivo, como individuo que denuncia las irregularidades del orden social; otro negativo, en la medida en que los intelectuales crean su propio grupo social de personalidades con pretensiones morales que, al final, terminan comprometiéndose con el mismo orden social al cual critican (Maldonado, 1998). Estos intelectuales se van a diferenciar de los antiguos creadores y difusores de la cultura de la sociedad estamental, aunque provienen de los estamentos privilegiados que dieron lugar a los déspotas ilustrados (Álvarez Junco, 1993).

En el contexto de la década de los años 90 del siglo XIX, diversos factores permitieron la aparición de los intelectuales. Entre ellos, el más relevante fue la progresiva secularización de la cultura. Los intelectuales acabaron con el carácter sagrado de las élites dirigentes, facilitaron el cambio de una mentalidad aferrada a los valores católicos y redefinieron las instituciones para acercar a ellas la soberanía popular y la racionalidad de la Ilustración. Puede entenderse que la llegada de este nuevo hombre de cultura fue una consecuencia de la industrialización creciente de la sociedad europea. Ahora era necesario educar a las nuevas élites culturales en procesos relacionados con el capitalismo, ya sea como gestores, profesionales liberales o funcionarios, de ahí la extensión de la educación y el freno al analfabetismo, pues una mejor educación garantizaba el ascenso social y la adquisición de los posteriores derechos políticos. No sólo era la educación necesaria para adquirir un respeto social, sino que garantizaba el sustento de los intelectuales, al ofrecerles la oportunidad de trabajar en colegios y universidades como profesores y, así, influir en la sociedad y difundir sus ideas y valores. De ahí que ahora cambien las relaciones de mecenazgo. A partir del desarrollo de una enseñanza pública eficiente, los intelectuales ya no dependerán de la nobleza y el clero para su supervivencia, lo que les permitirá adquirir una cada vez mayor independencia artística y científica. No obstante, pasarán a depender del mercado

de bienes y servicios propio del capitalismo, y sus servicios deberán ser recompensados a través de un salario (Álvarez Junco, 1993).

Durante el siglo XIX, los intelectuales adquirieron dos posturas culturales dentro de la sociedad. Por un lado defendieron una postura heterodoxa, actuando en contra de dogmas, doctrinas, modelos de comportamiento, ordenamientos simbólicos y poderes establecidos, lo que les colocó en una situación constante de disidencia. Pero, por otra parte, el intelectual heterodoxo adquirirá un papel cada vez más relevante dentro de la construcción cultural de las sociedades, lo que acabará convirtiéndolo en defensor de una nueva ortodoxia: lo que antes era nuevo orden se convertirá en el orden que hay que respetar. No obstante, los intelectuales se comportaron como hombres capaces de acometer multitud de actividades culturales, ya sea como artistas y científicos, creando la cultura; ya sea como ideólogos, legitimando o rebelándose contra lo establecido; ya sea como maestros, expandiendo la cultura intelectual; o, ya sea como funcionarios, asociando la cultura intelectual con los centros del poder institucional. Al final, el intelectual será el portavoz de la razón y, a su vez, del pueblo (Maldonado, 1998).

Poco a poco los intelectuales fueron asentándose entre los sectores acomodados de la sociedad. En el Antiguo Régimen, los intelectuales eran los creadores originales o los "ingenios", es decir, los literatos, los artistas y los científicos que tenían la creatividad y la habilidad suficientes como para razonar. Su ámbito social fueron las academias, las universidades, las instituciones científicas y el naciente mercado cultural. Con el andar del siglo XIX y las primeras décadas del XX, los intelectuales se asentaron entre las clases medias, en las denominadas profesiones liberales y entre la burocracia, como abogados, periodistas, maestros, médicos o ingenieros. Ahora su habilidad consistía en difundir pautas de comportamiento y modos de expresión que se iban a convertir en señas de identidad colectiva para la sociedad de su momento. En conclusión, el intelectual será a la vez el individuo que crea (artistas y científicos), y el que administra y el que difunde (profesionales liberales y burócratas) la cultura, es decir, los símbolos y palabras que son aceptadas por el resto de la

comunidad. El rasgo fundamental del intelectual será, pues, su faceta de publicista o educador (Maldonado, 1998).

Por eso los intelectuales participarán de la difusión de los modernos medios de comunicación, como la prensa o el cinematógrafo. Ellos ejercerán su influencia porque tienen una posición privilegiada en la acción comunicativa. Esta es la razón de que los intelectuales hayan sido, casi siempre, hombres de escritura. De hecho, los términos que definían a los intelectuales estaban relacionados con la escritura: hombres de pluma, hombres de letra o letrados. En definitiva, los medios de comunicación son el soporte de la cultura intelectual en el siglo XX. Cubren las necesidades humanas de divinización, vaticinios, respuestas, predicciones, consolaciones, adivinaciones y normas de comportamiento, cumpliendo un papel social específico: "El intelectual, no importa si era objeto de admiración o vituperio, era visto como un actor social provisto de una particular facultad: la de poder garantizarse la escucha por sus ideas, de influir, para bien y para mal, en la opinión pública" (Maldonado, 1998, 22).

En España, los intelectuales también hicieron su aparición durante el Antiguo Régimen, como ilustrados consejeros reales. Su legitimidad provenía del poder del monarca porque aconsejaban a éste sobre el ejercicio del poder político. Durante la crisis del Antiguo Régimen y la Guerra de la Independencia española (1808-1814), se produce un progresivo alejamiento de los ilustrados de la monarquía, sobre todo por la influencia del pensamiento liberal, la persecución política y la censura implantada durante el reinado de Fernando VII (1814-1833), lo que supuso su exilio europeo. Esto provoca que, ya en el siglo XIX, los intelectuales vayan adquiriendo una mayor autonomía con respecto a los poderes políticos establecidos, a través de instituciones como el Ateneo de Madrid, institución que se convierte en la cantera de la élite intelectual española, gracias a los debates políticos y sus posiciones liberales. En estos momentos, la figura de Mariano José de Larra se convierte en el paradigma de los primeros intelectuales noventayochistas, con su actitud crítica y su independencia creadora. Sin embargo, estos intelectuales del siglo XIX aun mantienen ciertos rasgos de los ilustrados del siglo XVIII. No será hasta finales del siglo XIX, como

había ocurrido en Europa, cuando se pueda hablar con rigor de la aparición del intelectual en España. Y será, precisamente, el seguimiento en España del *affaire* Dreyfus lo que precipite la eclosión de los intelectuales. Entre los "hombres de letras" españoles en seguida surgió un bando partidario de Dreyfus, con portavoces de la izquierda del partido liberal (llamados demócratas) y los más influyentes escritores: Clarín, Pardo Bazán, Unamuno o Blasco Ibáñez, entre otros (Serrano, Carlos, 1991). Son los integrantes de la denominada por la historia de la literatura Generación del 98, aunque en términos de la historia de las ideas y el pensamiento también se les conoce como los "regeneracionistas", aquellos hombres "letrados" que querían regenerar España tras la crisis profunda que atravesaba a finales del siglo XIX. Pronto, este grupo cultural se convirtió en una "inteligencia" capaz de administrar la conciencia pública y difundir un cierto gusto estético. Para Álvarez Fernández (1989) fue importante en la cohesión del grupo la labor de la prensa, un medio de promoción para escritores y, a su vez, una publicidad para los propios periódicos, que anunciaban sus colaboraciones para ganar más público y ampliar su tirada, tal y como afirma Álvarez Junco: "Queremos creer [...] que su populismo [el de la Generación del 98], el que fuesen tan conocidos como los toreros o los artistas y compitieran con ellos por las portadas de la prensa gráfica, no vino de su oposición al naturalismo literario ni de las demás características que los honran, sino de su permanente presencia en los periódicos a lo largo de los años" (23).

Para ser más precisos, las primeras apariciones de los intelectuales como tales en España se refieren al denominado *affaire* Montjuich, en clara referencia al mítico caso ya aludido en Francia⁴⁹. Los hechos que precipitaron la intervención de los hombres de letras españoles en este caso fueron las torturas inflingidas en Montjuich a los anarquistas detenidos tras la procesión del Corpus de 1896. El mundo literario protestó contra estas torturas, por ejemplo Joaquín Costa, Unamuno o Clarín, defendiendo la verdadera justicia. Por su parte, Aubert (1993)

49. Serrano (1991) defiende esta tesis de los primeros testimonios de los intelectuales en torno al caso Montjuich siguiendo las ideas de Rafael Pérez de la Dehesa (19709, contenidas en su trabajo "Los escritores españoles ante el proceso de Montjuich". *Actas del III Colegio Internacional de Hispanistas*, México: Colegio de México.

también aporta el dato de que en un texto de 1896, publicado por Unamuno en la revista *Ciencia Social* de Barcelona, con el título de “La juventud «intelectual» española”, se utiliza por primera vez el término intelectual, a los que Unamuno define como gentes de letras y de ciencias que quieren influir en la vida política.

En el siglo XX la posición de los intelectuales españoles en la sociedad se consolidó gracias a ciertos factores, como fueron el fracaso posterior del regeneracionismo, el valor contestatario y los aires de renovación que implantó la Generación del 98. Estos nuevos intelectuales reaccionaron contra la “bohemia” anterior, a la que consideraban anticuada y oligárquica. Por su parte, los intelectuales mantuvieron durante el siglo XX una mayor intervención en la vida pública a través de manifiestos y su participación en actos de protesta pública como huelgas y manifestaciones, lo que permitió que se incorporaran a la cultura popular y fueran más visibles para las clases medias y ciertos grupos de los sectores no acomodados, como el proletariado. A partir de 1910, los intelectuales contaron con espacios comunes donde discutir y difundir sus ideas, como la revista *España*, los ateneos o las universidades, donde desarrollaron una mentalidad que defendía el utopismo educativo, el reformismo y el liberalismo (Tuñón, 1984; Serrano, 1991).

Pronto, entre los intelectuales se establecieron tipologías que podemos agrupar en dos grandes grupos: los especialistas y los autodidactas. Los especialistas tenían como principal objetivo cambiar el paradigma científico a través de debates sobre la importancia de la ciencia en la sociedad, con la lenta introducción del positivismo, el naturalismo y los avances tecnológicos, como ya indicamos en capítulos anteriores de nuestro trabajo. Esta secularización del pensamiento científico dio prestigio social a los intelectuales, con su crítica a la exclusividad de la enseñanza en valores religiosos, reprochando los dogmas y discutiendo los fundamentos del régimen educativo establecido. Estos intelectuales eran hombres limitados a su campo de investigación, influidos por su formación universitaria, de la que habían aprendido el rigor metodológico, la sistematización de las ideas y el apoyo de su pensamiento en fuentes legítimas. De ahí la importancia del título universitario para la clase media, pues se convertía en su pa-

saporte al ascenso social y al prestigio cultural, emulando lo que simbolizaba para la sociedad el título nobiliario. A la Universidad accedían la alta burguesía y la clase media, que cursaban, sobre todo, estudios de derecho, ya que les permitían acceder a la política, la judicatura, la economía, la diplomacia, la prensa y a los puestos más altos del funcionariado. Por detrás iban las titulaciones relacionadas con la medicina y, en última estancia, los ingenieros y arquitectos, que alcanzarían una cada vez mayor promoción social gracias al desarrollo creciente de la industrialización. Por último, mencionar que muchas de estas titulaciones facilitaban el acceso a la enseñanza como profesores más especializados⁵⁰. El mayor prestigio conseguido por los ingenieros y los arquitectos se debe a que ellos cubrían las necesidades de técnicos especialistas que demandada el sistema productivo capitalista. La sociedad española comienza a fomentar y a demandar conocimientos específicos para aumentar la producción y ser más eficientes en materia de economía, gracias a la mayor presencia de fábricas en las principales ciudades, a la consolidación de la red ferroviaria y a la progresiva urbanización de la geografía española. Todo ello ayudó a la mitificación cultural del especialista, en concreto de los ingenieros, arquitectos y médicos, garantes de la modernización del país (Martínez Cuadrado, 1991; Serrano, 1991; Tuñón, 1984; Villacorta, 1985).

El otro grupo son los autodidactas u hombres de letras, que no tienen un conocimiento profesional y suelen identificarse con los periodistas y los escritores⁵¹. Su principal características es que solían carecer de formación universitaria y su vida cultural giraba en torno a la prensa. Sus colaboraciones en periódicos y revistas eran un medio de sustento a la vez que espacios de libertad para su militancia ideológica, que les permitían influir en la opinión pública y adquirir notoriedad. Su

50. Serrano (1991) ofrece los siguientes datos sobre las titulaciones universitarias más demandadas entre 1877 y 1910. En 1877, existían unos 20.000 abogados y 5.400 arquitectos/ingenieros. Entre 1877 y 1910 el número de médicos aumento en un 13%, y para 1910 los abogados siguieron aumentando en un 20%, aunque la proporción más alta corresponde a los arquitectos/ingenieros, con un 30 % de aumento.

51. Este grupo de intelectuales es más difícil de caracterizar culturalmente. Tuñón (1984) los considera intelectuales por que sigue las ideas de García Venero (1956). *Historia de las Internacionales en España. Tomo I*. Madrid, p. 444. Pero Tuñón sólo se refiere a los periodistas y autodidactas que acudieron a la Escuela Nueva, una institución de formación cultural para las clases populares creada por Manuel Núñez de Arenas en 1910, que se convertirá en centro del socialismo

condición de asalariados marginales les acercaba a posiciones ideológicas cercanas a las de los sectores no acomodados, en especial los obreros, aunque hay que advertir que esta consideración histórica del intelectual como un progresista defensor de la igualdad y la injusticia no era del todo cierta, ya que, como hemos comprobado para el caso de la censura cinematográfica, existían periodistas conservadores que defendían valores de los sectores acomodados. No obstante, los intelectuales autodidactas dependían de la prensa como forma de vida y medio cultural para difundir su pensamiento. Las actividades de los intelectuales autodidactas en la prensa eran variadas, aunque en general utilizaban este medio de comunicación para defender la europeización de España y publicar cuentos semanales, los sustitutos de los anteriores folletines. El periódico les ofrecía, a cambio, la posibilidad de publicitarse para adquirir notoriedad y la libertad para escribir sobre una gran diversidad de temas, en especial las nuevas revistas gráficas (Aubert, 1993; Jover y Gómez-Ferrer, 2001; Serrano, 1991; Tuñón, 1984).

Los progresos en la educación, la lectura y la aparición de los intelectuales como periodistas, escritores y especialistas, influyeron para hacer de éstos unos espectadores más exigentes, dentro del teatro por horas, en cuanto a educación y alta cultura, debido a un mayor nivel de instrucción y a su función como garantes y difusores de la cultura en la sociedad.

Se imponen en el público diferencias culturales, y tienen que ver con una nueva reivindicación del papel del espectador ante lo que ofrece el cine. Un papel que ya se había perfilado entre 1910 y 1912, cuando ciertos periodistas comenzaban a reivindicar otras actitudes dentro del cine, más reflexivas y atentas a lo que ocurre en la pantalla que a lo que acontece en el ambiente de la sala. Minguet (2008) destaca la progresiva aceptación del cine por parte de los intelectuales, en especial periodistas con mayor formación y un grado más alto de profesionalización, que comienzan a publicar en las nuevas revistas cinematográficas. Dichas revistas, para Minguet, mantienen una fuerte dependencia de la industria, un escaso registro cultural de los colaboradores, sin una reflexión intelectual independiente y sin criterios

artísticos⁵². Pero, estas revistas van a comenzar a recoger artículos, opiniones, publicidades, testimonios e información relativa al cine que comienzan a defender una idea del cine más específica, intelectual y autónoma que la de etapas anteriores.

4.3. Pervivencia del discurso educativo del cine

Tras 1913, el largometraje llegó a las salas de Madrid, y sus temas de índole literaria e histórica permitieron que el periodismo que defendía una concepción educativa del cine viera colmadas sus peticiones de moralidad. Ahora, las nuevas películas ofrecían una oportunidad para ahondar en las necesidades de un cine educativo; además, la calidad de los largometrajes históricos era una garantía de que el cine había conseguido alcanzar las virtudes de un espectáculo digno de ser apreciado por sus mensajes morales, su difusión de la cultura literaria y, de nuevo, su divulgación científica. El cine, por lo tanto, siguió concibiéndose como un aparato útil para divulgar las ciencias y la moralidad de los sectores acomodados. Así lo creía el periodista Castro Guzmán, que escribía para la revista *AyC*:

“El cinematógrafo es un arma poderosísima con que el hombre de ciencia ha entrado en batalla contra la ignorancia, y su triunfo está evidenciado con los millones de personas que a diario asisten al cinematógrafo. La humanidad camina a marcha forzada en la senda del progreso, y a la potente influencia de la imprenta, del vapor y de la electricidad, se suma hoy la cinematografía como elemento complementario y última expresión en los procedimientos necesarios para la vulgarización de las ciencias, de las artes y de la historia en todos sus aspectos y magnificencias” (Castro Guzmán, *AyC*, n^o73, 1913-11-15, 8).

Como podemos apreciar, el discurso cultural que asociaba el cine a los avances científicos durante 1906-1912 permanecía en 1913. Castro Guzmán mantenía la idea de que el cine difundía la ciencia y se convertía en un instrumento contra la ignorancia⁵³. Pero, quizás debi-

52. Minguet se refiere a las revistas de cine como “prensa corporativa”, mientras que Espinet (1989) las clasifica como publicaciones periódicas no diarias, al igual que las revistas gráficas. La clasificación de Minguet se debe a que sólo tienen en cuenta su función publicitaria y no su contenido periodístico]

53. Así lo expone Castro Guzmán en su artículo: “Y si de su utilidad instructiva y educativa se ha de hablar, puedo demostrar que nada tan conveniente para la enseñanza como este procedimiento objetivo, intuitivo, para hacer comprender en

do a su admiración por los largometrajes, Castro Guzmán reconocerá algunas cualidades artísticas en su apreciación sobre el cine, aunque siempre respetando su función divulgativa:

“El cine no es enemigo del teatro y del libro; es un auxiliar más poderoso, es un elemento que lleva en sí cultura y disposición para ulteriores efectos. Y lo que hay que hacer es mejorar el teatro y el libro, que bien necesitados andan de grandes capacidades” (8).

Aquí se aprecia un cambio, quizás algo sutil, con respecto a la anterior concepción educativa del cine, pues ahora se concibe como algo artístico. No obstante, a Castro Guzmán no le interesa ahondar en esta idea, porque su concepción se basa en la cultura educativa y no en la cultura artística. De la misma opinión es el periodista Saffor, el cual también escribió en *AyC* sobre las ventajas del cine como auxiliar de la educación. Su artículo informaba sobre una pedagogía escolar que se estaba implantando en Inglaterra, con el cinematógrafo como protagonista:

“En Londres el cinematógrafo no se considera exclusivamente como una distracción; por el contrario, se aprovecha como instrumento educativo, y está adoptado en casi todos los colegios [...]. El cinematógrafo da una impresión tan perfecta de la realidad, que los alumnos llegan a familiarizarse con los hechos históricos como si hubiesen ocurrido en su tiempo [...]. En la misma forma se da la clase de geografía, historia natural, física y química, anatomía, etc. He visto una película ideal, que demuestra el grado de perfección a que se ha llegado con la fotografía” (Saffor, *AyC*, nº78, 1914-02-15, 11).

De nuevo, la preferencia por un cine educativo con una función clara en el aula, la de servir de complemento al libro de texto con la imagen. Pero, para Saffor el cine tiene el inconveniente de que perjudica a la salud, argumento ya esgrimido por aquellos que defendían una concepción moral del cine, y además en España apenas se utilizaba el cine como herramienta en las aulas⁵⁴. Como podemos inferir de estos

contados minutos lo que cuesta muchos ratos de estudio y muchas horas de clase. En contados minutos ha dado a conocer la maquinaria, su funcionamiento, operaciones agrícolas, detalles geográficos, experimentos químicos, operaciones anatómicas y funciones fisiológicas; ha presentado el drama y la comedia y han comprendido sus elementos poéticos, ha presentado hechos históricos y ha dado a conocer importantes cuestiones sociológicas. El cinematógrafo es una manifestación de la sabiduría humana” (8).

54. Saffor destaca que en España apenas se utiliza el cine educativo: “En España ya se ha implantado el algunos colegios; pero creo que no con un éxito

textos, todavía pervivía aquella concepción educativa del cine defendida entre 1906 y 1912, aunque con algunas incorporaciones, como la posibilidad de que el cine fuera un arte distinto a los demás, a tenor del estreno de los largometrajes italianos y su pretendida calidad artística. Sin embargo, todavía la concepción educativa del cine mantiene más una visión moral del cine y se fija menos en la presencia o no de supuestos elementos artísticos. Desde los sectores acomodados de la sociedad madrileña, y algunos grupos de las llamadas clases medias urbanas, se continúa rechazando la inmoralidad de las películas por periodistas afines al conservadurismo católico propio de la mentalidad de la élite española, invocando la censura contra el cine. Sólo que en este momento, la censura va a institucionalizarse desde el propio Gobierno español con la aprobación de leyes al respecto, a la vez que los grupos católicos comienzan una campaña mediática que arremete contra el cinematógrafo, esta vez mucho mejor organizada que en la anterior etapa. Sus escritos no sólo son válidos para calibrar el nivel de censura que existía en España, desde un punto de vista sociológico, sino para conocer que opinaba del cine esta cultura conservadora de la sociedad española y madrileña, saber qué tipo de cine demandaban y, lo más importante para este trabajo, inferir una definición cultural del cine.

En las primeras décadas del siglo XX, como hemos repetido en anteriores páginas de este trabajo, la moral católica impregnaba la educación cultural de España, ya sea a través de una escuela minoritaria y deficiente, o a través del prestigio social de las clases acomodadas, cuya influencia en los valores del resto de la sociedad ya ha sido desarrollada aquí. El catolicismo era un valor cultural que servía para interpretar la sociedad, de ahí la presencia de sus valores entre algunos periodistas. En algunas publicaciones, la moral católica servía de guía para la redacción de artículos políticos, filosóficos, culturales y, dentro de éstos últimos, teatrales, cinematográficos y sobre el resto del ocio urbano de aquella época.

En la historiografía española del cine primitivo, Minguet (1991) ya destacó la importancia documental de Francisco de Barbéns, sacerdo-

completo, porque todavía no existen cintas cinematográficas hechas exclusivamente para la enseñanza" (13)

te barcelonés que publica en 1914 un libro titulado *La moral en la calle, en el cinematógrafo, y en el teatro*. Para Minguet se trata de uno de los primeros libros españoles en contra del cine que se conocen. Minguet reconoce dos corrientes culturales que influyen en la redacción de este libro de Barbéns. Por un lado, el positivismo que influía en las corrientes intelectuales del momento, y que permite a Barbéns aplicar la ciencia (pedagogía, sociología, higienismo y medicina) a la valoración moral de la nueva cultura de principios del siglo XX. Por otro lado, su catolicismo, que se manifiesta en su búsqueda de una correcta moral desde los valores de la Iglesia.

Al margen de las indudables virtudes de este documento para una historia de la censura cinematográfica en España, a nosotros Barbéns nos interesa especialmente porque sintetiza de forma ejemplar en su libro la concepción educativa y moral del cinematógrafo:

“En pedagogía, el método intuitivo viene gozando de un factor extraordinario. Las mejores escuelas lo han aceptado absolutamente para facilitar la comprensión de los objetos que no entrarían en el entendimiento sin una larga explicación. De ahí la popularidad que gozan las proyecciones como sistema educativo intelectual [...]. Baste saber que una de las más prácticas aplicaciones que hoy en día ha recibido el sistema de las proyecciones es la enseñanza científica, artística y moral desde la película cinematográfica. Esta ha de ser la verdadera misión del cinematógrafo” (Barbéns, 1914, 207).

Como se puede apreciar en este extracto, Barbéns ha recogido en su libro las ideas que se defendían contra el nuevo ocio urbano en la prensa y manuales de educación moral desde la época finisecular. Otra vez, el cine es asociado a la enseñanza de la ciencia, el arte y, por supuesto, es denunciado por no difundir la moralidad de los sectores acomodados:

“En fin, la película cinematográfica no respeta el santuario de la conciencia, ni la moral particular, ni el orden y edificación de la familia, ni la moral pública, ni la propiedad. En ella se pueden aprender todos los vicios y malas costumbres; en el cinematógrafo pueden formarse todos los malos hábitos y puede constituirse una escuela teórica y práctica donde innumerable muchedumbre, consciente o inconscientemente, van a aprender las formas más delicadas y perfeccionadas de cometer pecados, delitos y crímenes. Este es el peligro que entraña el cinematógrafo, tal como funciona en la casi totalidad de nuestros centros” (210)⁵⁵.

55. Conviene destacar que las ideas de Barbéns no son, en absoluto, las primeras que permiten apreciar una concepción educativa y moral del cine, como

En Barbéns encontramos una cultura que proviene de la tradición secular de los sectores más acomodados, pues su visión del cine es social y moral. Para él, el cinematógrafo aportaba unas imágenes que alteraban el orden establecido por las élites culturales del país, basado en los principios de orden, familia y ley. Sus impresiones sobre el cine son propias de un conservador de la cultura tradicional, que veía una amenaza en el cinematógrafo, pues era capaz de pervertir a los individuos y moverlos a un comportamiento inadecuado que les incitaba al pecado, al delito y al crimen. Por último, Barbéns asociaba la deformidad moral del cine con una deformidad física, pues el cinematógrafo también era nocivo para la vista, podía ser peligroso por el riesgo de incendios y producía perturbaciones psicológicas como la perversión, la sugestión y las bajas pasiones (Minguet, 1991).

El testimonio de Barbéns es el propio de una intelectualidad católica y conservadora, que presionaban en ese momento para censurar el cine⁵⁶. En la prensa española eran comunes los textos que atacaban al cine por sus carencias morales, lo que indicaría que un sector importante del periodismo español mantuvo una concepción educativa y moral del cine. Las revistas gráficas incluían textos extranjeros que también mostraban una concepción educativa sobre el cine, para apoyar aun más su censura. Es el caso del siguiente texto de *AM*, publicado originalmente en la revista inglesa *Review of Reviews*:

ya hemos demostrado en capítulos anteriores de este trabajo. Si hemos incluido a Barbéns en esta parte del trabajo ha sido por motivos estrictamente cronológicos, pues sus escritos datan de 1914 y eran para nosotros un indicio de cómo el cine va añadiendo concepciones culturales anteriores.

56. La presión censora del periodismo y de ciertos sectores de la intelectualidad conservadora y católica fue uno de los factores por los que se redactaron las Reales Órdenes del 19 de octubre y el 31 de diciembre de 1913, que regularon la creación de una comisión asesora, la cual ejercía una censura previa sobre las películas. En esta comisión, los miembros eran designados por el obispo, el alcalde y el gobernador civil de cada territorio, y en su mayoría pertenecían al sector católico. En Madrid, las películas y argumentos de las mismas se presentaban ante una Dirección General de Seguridad. Al margen de las disposiciones sobre la comisión censora, las leyes también estipulaban otras disposiciones relacionadas con el cinematógrafo, como el cierre de los cines a la una de la madrugada, la prohibición de la exhibición de espectáculos entre el miércoles y el viernes santo o la suspensión de los mismos por luto nacional o por orden del Gobierno (González Ballesteros, 1981; Díez Puertas, 2003).

“El cine puede ser una tentación para pasar agradablemente un tiempo que podría dedicarse al estudio ó al servicio social, pero la policía afirma que esta espectáculo ha hecho disminuir la embriaguez y ha facilitado inmensamente la conservación del orden en las calles. La principal falta que se puede señalar al cine, es la de ser demasiado estimulante. La rápida y continua sucesión de fotografías no deja tiempo para la reflexión. Se ve la vida como desde la ventanilla de un tren expreso, y no hay ocasión de reunir las impresiones de la escena” (“El cinematógrafo religioso”, *AM*, nº 175, 1913-02-12, 126)⁵⁷.

En el resto del artículo se realiza una semblanza a favor de las vistas, de la vida que palpitaba en el interior de las imágenes del cine, la cual era capaz de estimular al público. En frente, la mediocridad moral de lo grotesco y exagerado, con películas pretendidamente artísticas que, en realidad, no permitían reflexionar al público porque sólo ofrecían un espectáculo vacío de contenido moral y educativo. Es interesante que en la opinión de Stead se volviera a reivindicar la necesidad de la reflexión del público en el cine, como un ejercicio que permite una mejor valoración de lo que se contemplaba durante una proyección cinematográfica.

Para Stead, la reflexión permitía asistir a un espectáculo más educativo, que aseguraba la perfecta concentración intelectual en las imágenes, las cuales debían contener una dosis necesaria de valores religiosos, propios de una esmerada educación. Por eso recomendaba utilizar el cine con la misma función que las parábolas católicas, así se educa al público con imágenes agradables que fueran capaces de entender. Al final, Stead proponía un catálogo temático de un cine ideal: películas bíblicas, vistas de paisajes, maravillas de la ciencia, vidas de los mejores hombres y heroísmo humano. Es decir, un repertorio que identificaba el cine con la ciencia, la educación y la moralidad.

En esta concepción moral del cine subyacía la vieja crítica a la secularización del ocio. Para un sector del periodismo el ocio popular

57. El texto es anónimo, pero sus ideas provienen de otro texto original publicado en Inglaterra en la revista *Review of Reviews* por un tal Mr. Stead, del que se dice quera el fundador y director de dicha publicación, y que murió trágicamente en el Titanic: “ A propósito de esto, la importante revista inglesa “Review of Reviews”, ha publicado un artículo que dejó escrito su fundador y director anterior, mister Stead, muerto en la catástrofe del Titanic, en el que se lanza una idea muy interesante para aprovechar los espectáculos domingueros en el aumento de la esfera de la actividad religiosa y del fomento de la educación y de la moral” (126).

de las ciudades, y en concreto el madrileño, se caracterizaba por un sensacionalismo que buscaba la complicidad de un público al que se consideraba falto de "inteligencia":

"Uno de los puntos donde el ensañamiento de los escritores desaprensivos se ha cebado en las inteligencias pobres es Madrid. En Madrid las novelas baratas, las que se publican por entregas, cierta parte del teatro y todo el cine, están llenos de sensacionalismo del género melodramático «policial» [...]. En Madrid, desde la Princesa, donde El hombre que asesinó deleita al público elegante, hasta Price [...], no triunfa más que el personaje que con más o menos elegancia se apodera de lo ageno [sic] ó priva de la vida al que le estorba" (Borrás, *LIEyA*, 1915-02-08).

Estos escritos que concebían el cine desde una perspectiva educativa, científica y moral no han variado en nada su discurso sobre las maldades del cinematógrafo. Ahora, ante la mayor implantación de la exhibición y de la distribución de películas en Madrid, la concepción educativa del cine ha concretado más su visión del cine, añadiendo ataques contra los seriales policíacos y los largometrajes melodramáticos. En su censura contra el cine nos ofrecen pistas sobre lo que para estos periodistas e intelectuales debe ser el cine. Ante todo, un aparato científico que debe educar al público a través de sus películas, por lo que hay que cuidar sus contenidos e implantar una censura eficaz para combatir la inmoralidad. Pero la educación se expande hacia el propio público, instándoles a la reflexión pausada y abominando del frenesí de las películas que buscan una diversión fugaz sin permitir una asistencia al cine reflexiva. Es decir, que la concepción educativa pretende un cine inexistente, o muy escaso, y construye un cine ideal censurando la cultura del cine que existe en ese momento, en especial a la industria por producir, distribuir y exhibir películas de bajo contenido educativo; y al público, porque no está formado y no actúa con criterio moral a la hora de contemplar las películas, aceptando cualquier cinta que colme sus ansias de entretenimiento y no facilite su reflexión tranquila sobre lo que ve en la pantalla.

Por lo tanto, desde la perspectiva de nuestro trabajo, entre 1913 y 1917/18, las posiciones anticinematográficas nos ayudan a inferir lo que el cine significa para una parte de la cultura madrileña del momento. Así, parece que ya se empieza a distinguir una concepción del cine que mantiene una visión conservadora de la cultura de los espectáculos, intentando incluir el cine en sus comentarios sobre la literatura, el teatro o la

diversión del momento. Se trata de un cine que debe respetar la tradición arraigada durante el siglo XIX de la alta cultura española, muy preocupada por las costumbres de los sectores acomodados y por las enseñanzas de la piedad católica. Pero, en sus críticas introducen comentarios muy interesantes sobre el cine, como la presencia de la emoción, la rapidez, el crimen, las pasiones o la sugestión de la mirada. Precisamente, estos elementos que censura la concepción educativa del cine son los propios de la modernidad urbana e influyen en la mentalidad de la clase media, las profesiones liberales, los intelectuales y los sectores no acomodados de Madrid, es decir, una cultura mayoritaria entre el público del cine. No obstante, la nueva exhibición extranjera de largometrajes italianos, seriales y comedias va a permitir que, tanto la cultura de los sectores acomodados como la del resto de grupos sociales de Madrid asistan al cine. A partir de 1913, la concepción culta de la cultura cinematográfica que representa el periodismo, tendrá en cuenta otras concepciones sobre el cine, atendiendo a la diversidad cultural que acude al cine, y no sólo la concepción educativa propia de la cultura de los sectores acomodados.

4.4. El discurso sobre un cine artístico

En la documentación aportada por el periodismo identificamos una concepción culta del cine, basada en el aprendizaje de un oficio que requería ciertas aptitudes para la literatura y la cultura general, aprendida de forma autodidacta la mayoría de las veces, y basada en la lectura de obras históricas, artísticas, políticas, económicas, filosóficas o costumbristas. Entre los periodistas, los había que procedían del mundo de la literatura, otros eran profesionales liberales con una titulación universitaria y la inmensa mayoría procedían de un entorno autodidacta, con inquietudes diversas, pero que compartían una cultura humanística común, que aportaba a sus opiniones sobre el cine el bagaje cultural de la alta cultura, aquel que iba desde las bellas artes⁵⁸, la

58. Las bellas artes son una categoría cultural que engloba a la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura y la música. Según Shiner (2004, 124-134), el término de bellas artes quedó establecido en torno a 1770, con las ideas ilustradas. A las cinco artes principales que constituían el término se le añadieron otras como la danza, el grabado o la jardinería, aunque esta selección difería según el autor. También era común identificar la poesía con otras artes como la literatura o el teatro.

historia, la pedagogía, la política, la sociología o la ciencia en general. Por eso entendemos que sus ideas sobre el cine son todas cultas, pues provienen de una cultura intelectual común, preocupada por dar una opinión experta desde sus conocimientos en las ciencias y las artes.

A partir de 1913, las concepciones anteriores que definían el cine desde la ciencia, la educación, el casticismo y la atracción de la imagen van a confluir en una concepción que reivindica lo artístico y otra concepción que quiere construir una estética propia para el cine. Así, la concepción educativa del cine irá poco a poco diluyéndose en una reivindicación de lo artístico en el cine, que recoge la insistencia en la moralidad de aquella y añade la búsqueda de los elementos propios de las bellas artes en las películas. A su vez, esta reivindicación de un cine artístico tendrá su contrario en una reivindicación de una estética propia para el cine, que rechaza la búsqueda de lo artístico en el cine y defiende una estética nueva para un nuevo objeto, que no tenga que supeditarse a los cánones culturales de la historia del arte, la literatura o el teatro.

A partir de la distribución en Madrid de los largometrajes extranjeros, y gracias a la publicidad en los medios de comunicación, el cine será apreciado por los periodistas desde una concepción que busca su vinculación con las canónicas bellas artes. Esta concepción tiene unas raíces culturales que ya fueron difundidas por la prensa entre 1906 y 1912, sobre todo a través de la búsqueda de la reivindicación teatral de una mayor preocupación por el contenido de las tramas de las películas. Al principio, estas consideraciones sobre el cine eran un enfrentamiento cultural entre la tradición del Gran Teatro y las nuevas formas modernas del ocio urbano de principios del siglo XX. Ahora, con la mayor implantación en Madrid del cinematógrafo, las ideas sobre el arte y el cine se orientan más a una mutua colaboración. Si bien es cierto que la concepción educativa del cine se basaba en una interpretación culta de las imágenes por parte de los periodistas, reivindicando la presencia de la alta cultura para poder educar a las masas, ahora los textos de los periodistas se centran más en las carencias artísticas del cine y no sólo en sus deficiencias morales.

En 1913, Maeztu escribió un artículo revelador durante su etapa como corresponsal en Londres para la revista *NM*. Aunque las ideas no eran propias⁵⁹, su artículo sí que mostraba el grado de insatisfacción que el cine podía crear en un intelectual de la talla de Maeztu, con opiniones al respecto que provenían de una concepción moral y educativa del cine. Su figura representa al intelectual culto, reconocido por la historiografía por su vinculación con la Generación del 98. Este reconocimiento cultural legitima su posición frente al cine por considerarse un experto en las bellas artes:

“¿Qué nos muestra el «cine» en esas comedias y dramas? Sencillamente acciones humanas sin palabras. Pero esta frase encierra una contradicción intrínseca. No hay acciones humanas sin palabra. Lo que caracteriza a la acción humana es la palabra. Si despojamos de la palabra a las acciones humanas quedan reducidas a meros afectos, a mero movimiento” (Maeztu, *NM*, 1913-05-15).

Maeztu, después de esta declaración de principios, enumera las carencias artísticas del cine: era mudo, era emotivo y no era espiritual. Al cine le faltaba el ritmo y el movimiento de la danza y la universalidad de las emociones “objetivas” de la música. Como el cine no contenía algunas de las artes que de la categoría de las bellas artes, como la poesía, las adaptaciones literarias y los intentos de imitarlas por su parte no serán reconocidos por Maeztu:

“En toda Europa se ha tratado ya de ennoblecer el «cine» representando la acción de dramas ó de novelas célebres y aun clásicos. Lo que haya gustado al lector discreto que conocía ya la obra original es lo que el lector pone -sus propios recuerdos- al verla en el «cine». En cambio, para el público que no conoce la obra original, lo mismo le da ver en el «cine» una obra de Shakespeare ó de Goethe que un drama de bandidos, violaciones y bombas de dinamita. No verá en ella más que la humanidad despojándola de la palabra y degradada a puro movimiento animal”.

Para conseguir el arte en el cine no era suficiente con que éste acudiera a los autores consagrados en la literatura o en el teatro. También es necesario educar al público inexperto en las bellas artes, porque sólo las apreciaba un público experto que se deleita con la evocación

59. Las ideas que expone Maeztu son un comentario a dos artículos: uno anterior publicado en *NM* por Jacinto Benavente, que no he encontrado; y otro extranjero, del periodista alemán Julio Bob y publicado en la revista *Die Hilfe*.

que las imágenes del cine hacen de sus lecturas anteriores⁶⁰. Con estas ideas de Maeztu apreciamos un cambio en la concepción educativa del cine al señalar no sólo la necesidad de un cine educativo en valores morales, sino también en valores artísticos. Además incluye la distinción entre público experto y público inexperto, señalada con anterioridad por otros periodistas, como era el caso de Miquis o de Andrenio.

Estas diferencias entre públicos, además de la insistencia en encontrar el espíritu literario en el cine, son una primera constatación de que en 1913 el cine quiere ser legitimado artísticamente por el periodismo. Dall'Asta (1998) ha establecido unas etapas concretas en la legitimación artística del cine. En primer lugar, nos encontramos con las películas que adaptan relatos del teatro y de la literatura, como imitación de las obras que ya habían encontrado su consagración dentro de las Bellas Artes. En segundo lugar, el cine es definido como síntesis de todas las artes, como la culminación de la evolución de las Bellas Artes en un arte total que las unifica. Por último, Dall'Asta identifica una última fase, aquella que considera que el cine es un no-arte o un arte nuevo y que, por lo tanto, hay que comenzar a valorar las películas a partir de sus propias virtudes, sin comparación con las bellas artes. Este proceso planteado por Dall'Asta es interesante porque organiza de manera cronológica la construcción cultural del cine, aunque no especifica que tipo de cultura es la que construía estas interpretaciones sobre el cine. No obstante, las ideas de Maeztu sobre la ausencia de literatura en el cine se adaptan a esa primera etapa que propone Dall'Asta, la de un cine que imita a las bellas artes⁶¹. Sin embargo, en la

60. Maeztu utiliza el ejemplo de *Los miserables* para ilustrar esta falta de arte literario en las adaptaciones del cine: "Yo he visto en un «cine» de Londres algunas escenas de «Los miserables», de Víctor Hugo. Confieso que me gustaron, porque me hizo evocar el recuerdo de las ternuras que suscitó en mí la novela cuando la leí [...]. Para el público no la hubiese leído, el mismo Jean Valgean no podría ser otra cosa que una voluntad arbitraria, en lucha con la ley y con las armonías de la vida humana".

61. Debemos aclarar que esta primera etapa de reivindicación de un cine artístico ha sido siempre identificada por la historiografía con el término de *film d'art*. Se trata de un término algo ambiguo históricamente, pues en realidad se trata del nombre de una productora francesa que realizó películas a partir de adaptaciones teatrales, relatos históricos y obras literarias en 1908, las cuales no tuvieron demasiada acogida en la prensa madrileña, como hemos comprobado en el capítulo anterior. De hecho, apenas existen testimonios del *film d'art* en la prensa consultada, al menos hasta 1912. Por otro lado, esta falta de interés periodístico por el *film d'art*

historiografía sobre el cine primitivo en Estados Unidos, Staiger (1997) ha estudiado las adaptaciones cinematográficas de obras literarias canónicas desde un punto de vista económico, y no como una tendencia cultural basada en la reivindicación intelectual de un cine más artístico. Staiger entiende que las adaptaciones son rentables porque ofrecen un producto de mayor duración, que permite la contratación de estrellas teatrales y la venta posterior por un precio más alto debido a su mayor calidad artística, lo que conlleva unos mayores beneficios para la industria cinematográfica estadounidense. Todo ello dentro de un contexto empresarial favorable, con la utilización de los primeros métodos publicitarios para destacar el producto como algo nuevo, distinto y artístico, con obras que tenían derechos de autor y, por lo tanto, un elemento diferenciador con respecto al resto de películas que se exhibían en aquellos años. Las investigaciones de Staiger no se deben extrapolar al contexto histórico de España o Madrid, pero son un ejemplo de las ambigüedades de la historiografía a la hora de identificar el origen de la legitimación artística del cine⁶².

Como el de Maeztu, encontramos testimonios en 1913 sobre las adaptaciones, los cuales van definiendo el cine artístico y distinguiéndolo del resto de propuestas cinematográficas. Es el caso de Andrenio, cronista habitual de los espectáculos madrileños que, por fin, encuentra en el cine lo que venía reclamando desde 1907:

“La literatura y la historia ofrecen materiales casi inagotables al cinematógrafo y van entrando ya en su repertorio. La representación cine-

contrasta con la importancia que tuvo en las primeras historia del cine. Por ejemplo, Fernández Cuenca (1949) dedica varias páginas de su *Historia del cine* al contexto que vio nacer a las películas del film d'art e, incluso, incluye este acontecimiento como una efeméride más a tener en cuenta en esos años, junto al manifiesto futurista, a la primera exposición cubista de Picasso en París o a la aparición de *Morbideces* de Ramón Gómez de La Serna. De hecho, Maeztu no menciona en ningún momento el film d'art y, sin embargo, mantiene una postura similar a la Cuenca, aunque el no ve ese arte en la pantalla, ni la unión entre sectores acomodados y cine, o entre intelectuales y público del cine. Más bien, el texto de Maeztu es una reclamación de la falta de arte en el cine, en concreto arte literario.

62. En la historiografía española sobre cine primitivo existe una copiosa bibliografía sobre las adaptaciones en el cine, aunque huelga decir que sus intereses se han centrado, generalmente, en las relaciones entre teatro y cine, sin ofrecer más que un catálogo de obras, películas, autores teatrales y directores. Sinceramente, apenas he encontrado referencias a las implicaciones para la cultura cinematográfica. Una buena síntesis de este tema en Sánchez Salas (2007).

matográfica de las obras literarias y de los sucesos históricos memorables, ofrece una ilustración más sugerente, más capaz de impresionar á las imaginaciones que las que el lápiz del dibujante, el cincel del grabador ó la placa del fotógrafo ponen en las ediciones de lujo. Aquí en Madrid se han exhibido ya varias películas de esta clase: la Odisea, el ¿Quo Vadis?; ahora, Los últimos días de Pompeya [...]” (Andrenio, *NM*, 1913-10-23).

Andrenio encuentra en los largometrajes italianos una gran exactitud histórica y un impresionante trabajo de los actores, elementos comunes con el arte del teatro, por ejemplo, pero además introduce un elemento nuevo que los periodistas deben tener en cuenta. Se trata de un director que sea capaz de dar un sentido artístico a todo el conjunto de la película:

“Abren también nuevas aplicaciones al talento de los actores y han creado una profesión nueva: la de compositor de películas, que tratándose de estas de que hablamos, exige conocimiento de la historia, especialmente de la de las Artes, el traje y el mobiliario y hasta sentido crítico y gusto literario”.

Con la incorporación del director en su visión de un cine artístico, Andrenio avanza un poco más hacia la identificación completa del cine con todas las artes, pues al director se le exige que conozca la historia del arte. Entraríamos ya en una nueva fase de la concepción del cine, aquella que Dall’Asta identificaba con la identificación del cine con un arte total. Dicha identificación ha sido atribuida por la historiografía al periodista italiano Ricciotto Canudo, que en 1911 publica un texto donde concibe el cine como la séptima de las artes⁶³. Canudo

63. Canudo se ha convertido en una referencia historiográfica, como da cuenta la atención recibida en el libro de Cuenca (1949), donde encontramos una de las primeras síntesis en nuestra historiografía sobre lo que significó la concepción del cine de Canudo. Cuenca nos enumera los orígenes de la idea de Canudo de concebir el cine como un arte total, que provienen de V. de Saint-Point y sus diferencias entre artes móviles y artes inmóviles; de Schopenhauer y su distinción entre artes del tiempo y artes del espacio; y, por último, del *noucentismo* y su división entre artes plásticas y artes rítmicas. Según Cuenca, Canudo realizó una síntesis de todas estas apreciaciones sobre las Bellas Artes en el cine, desterró la expresión “cine mudo” y acuñó la de “séptimo arte” o “arte total”, aquél que es capaz de fundir el espacio y el tiempo e incluir en sus imágenes los hallazgos de la arquitectura, la escultura, la poesía y la danza. Asimismo, Cuenca ofrece datos sobre la bibliografía de Canudo, lo que vendría a demostrar la importancia que para él tenían las ideas de Canudo. Cita el libro *L’usine aux images*, una recopilación de Fernand Divoire de todo lo que escribió Canudo sobre el cine, que recogía sus ensayos sobre estética, las reflexiones sobre el séptimo arte y críticas. Por otra parte, aclarar que Minguet, conocedor de la cultura de principios del siglo XX en España, nunca se refiere al *noucentismo* como

escribió su concepción de un cine más artístico en el contexto cultural del denominado movimiento intelectual del modernismo, que más bien fue un grupo de escritores italianos que ensalzaron en varios manifiestos, artículos y proclamas las nuevas prácticas culturales que habían llegado a Europa con el crecimiento de las ciudades. Las ideas del modernismo y de Canudo influyeron en Filippo Tomaso Marinetti, que publicó en 1916 un texto titulado *La cinematografía futurista*. El futurismo de Marinetti ensalza la rapidez y la simpleza de lo urbano, propias del modernismo. Para él el cinematógrafo es un arte en sí mismo, un arte total en el que distingue la pintura, la escultura, el dinamismo plástico, las palabras en libertad, los entonamientos, la arquitectura y el teatro sintético. En España, la revista *AyC* ya había recogido las ideas del modernismo y del futurismo en alguno de sus artículos. En una entrevista realizada en 1914 a Salvatore di Giacomo, escritor italiano del que se estaba adaptando al cine su obra *Assunta Spina*. A propósito del cine en 1914 y los largometrajes italianos, el periodista que realiza la entrevista introduce unos párrafos donde asoma la reivindicación de un cine más artístico:

“La verdad es que el teatro dramático está seriamente amenazado por un enemigo fuerte y temible, vigorizado por la audacia de su juventud y por la potencia de sus medios [...]. Este enemigo es el cinematógrafo. Y así como el periódico ha herido de muerte al libro, así parece que el cinematógrafo se prepara a matar al teatro. La frase «ceci tuera cela», es la inexorable ley del modernismo, cuyo ideal es se condensa en una fiebre de síntesis y de rapidez. La alegría de vivir condensada en píldoras. El mecanismo, propulsor de la máquina-hombre, ha servido a la audacia del hombre-dios, y así como, gracias al mecanismo éste, se han podido ir suprimiendo en los despachos de las casas de comercio no pocos empleados, y también bastantes dependientes en las tiendas, pronto echará afuera al teatro, a sus sacerdotes, a su gerarquía [sic] y a sus ritos” (La Valle, *AyC*, nº 78, 1914-02-15).

Esta claro que el cine ya debe desprenderse del teatro, su compañero entre 1906 y 1912. Hasta ahora, en los textos consultados aparece esta separación entre cine y teatro. En todo caso, se entiende que el cine debe utilizar el teatro sólo como base argumental sobre la que desarrollar sus tramas, pero parece que los periodistas empiezan a detectar ciertos elementos únicos del cine que no sólo

una influencia para Canudo y su idea de arte total, por lo que entendemos que se trata de una apreciación personal de Cuenca.

proviene del teatro, sino que se asemejan a las otras de la lista de las bellas artes. En concreto, los largometrajes italianos son los productos cinematográficos que ahora se destacan en el periodismo por sus virtudes artísticas, que La Valle, por ejemplo, asocia con lo moderno, lo que no es incompatible con la adaptación de obras literarias canónicas para convertir el cine en un candidato a engrosar la lista de las bellas artes⁶⁴. Se trata de ennoblecer el cine para acercarlo a la alta cultura, algo que es suscrito por Salvatore di Giacomo en sus respuestas a las preguntas de La Valle:

“A los personajes de los dramas y de las comedias cinematográficas le falta alguna cosa, que, junto con la natural agitación escénica, es el arma magnífica de los escritores: la palabra. No tienen ni la misma fuerza de simular la risa, el llanto, el apóstrofe, el ruego, un grito, etc. Y no es eso sólo. Se ha creído que bastaban para subsistir a estas sensaciones, aparatos sorprendentes, paisajes marinos, claros de luna, esplendores de sol y exposición de espectáculos naturales, desconocidos para nosotros, que nunca los hemos visto ni los veremos” (7).

Como ocurría con Maeztu y su negación del cine porque no encontraba en él la influencia cultural de las bellas artes, Giacomo también concibe la imagen cinematográfica como algo simple y aburrido. Lo ideal para Giacomo es el melodrama literario, no en vano van a rodar un largometraje de una obra melodramática suya). La entrevista de AyC es un texto publicitario que nos sirve para ilustrar la campaña comercial en torno al largometraje italiano y sus virtudes como películas para gente más culta porque en ellos hay presencia de literatura, historia, teatro y escenografía, es decir, el arte total de Canudo y algunas de las artes que componen la categoría de las bellas artes. Para Brunetta (1998 y 2000), uno de los principales objetivos de los largometrajes italianos fue el de convertir el cine en arte. En primer lugar, porque son los propios escritores los que trabajan para la industria cinematográfica resumiendo sus relatos para poder adaptarlos al cinematógrafo, ya sean poemas, novelas u óperas. Además, en la escenografía de los largometrajes era muy importante incorporar ci-

64. La Valle entiende que al arte del cine se manifiesta incluso para el propio público, y no sólo para el público experto del periodismo: “Porque ha pasado esto: que el cinematógrafo, a medida que se ha ido perfeccionando, se ha difundido entre el público de tal manera, que [...] el público ha sentido poco a poco la necesidad de una expresión artística más fuerte” (5).

tas pictóricas para dar mayor categoría a la película y utilizarlas como reclamo en la publicidad. Por último, y quizás lo que más se destaca en los artículos, se acudió a argumentos históricos lo suficientemente aceptados culturalmente como para poder atraer al público.

Aparte de estos elementos, para alcanzar un cine culto no sólo se precisaba de un argumento histórico y una trama adaptada de un escritor célebre, si no que debía cuidarse también la escenografía, de ahí la importancia que los directores y diseñadores de decorados adquirieron en los largometrajes italianos. Evidentemente, las bellas artes fueron la fuente de inspiración de los directores y decoradores, con la imitación de la arquitectura clásica, sobre todo, y un sentido espacial muy cercano a las posiciones académicas de la pintura. Pero, en los largometrajes italianos Brunetta detecta una primera aproximación a un tipo de espacio más cinematográfico con la incorporación de escenas de masas que hacen más impresionante la imagen. Estos espacios masivos son obra de una figura que antes no había aparecido en nuestros textos, si no era de manera anecdótica, la del director de cine, que abandona su condición de operador para convertirse en un elemento más importante en la producción de los largometrajes italianos. Pero lo más significativo es que algunos textos comienzan a otorgar mayor importancia al director, cuando antes apenas aparecía mencionado:

“Si lo pensáis bien, observaréis –ya lo habréis observado- que no basta un escenario bien pensado, marcado y acotado, sino que se necesita una capacidad artística, culta y entusiasta que, por haber sentido la obra, esté dotada de los dones y virtudes necesarios para presenciar su impresión, ajustar el movimiento de personajes, marcar el círculo de acción de cada artista, enlazar y desenlazar en orden a su inspiración y consagrar a la obra cinematográfica todo el amor y respeto que merece el gran espectador” (“La producción”, *AyC*, nº 79, 1914-02-28).

El director añade a sus dotes como operador algún conocimiento de las bellas artes, acercando su figura a las de un autor artístico. Las virtudes que se quieren ver en el director son un compendio de su oficio como operador, su predisposición a comportarse como director teatral de actores y, por último, su identificación con una persona culta que conoce y respeta la alta cultura para ofrecérsela a su vez, a un público que la aprecie. Es decir, el director introduce el arte en el cine, capacidad defendida por cierto periodismo. Por ello, de los largome-

trajes italianos se destaca el cuidado que realizan de la iluminación, del vestuario, de la actuación y de la escenografía:

“Contad con el autor culto, delicado, fino y elegante, hacedle identificarse con el *metteur en scène*, confiad a los actores de talento y presencia lo que en ellos es corriente y tendréis [...], una obra cinematográfica universal como lo es nuestra literatura y cualquiera de las manifestaciones de nuestras bellas artes [...]” (“La producción” *AyC*, nº 79, 1914-02-28).

En este texto queda de manifiesto que en la concepción de un cine más artístico el director es el autor que construye una obra cinematográfica a partir de la conjunción de las bellas artes. Es el artífice del arte total al que aludían Canudo y los modernistas, y gracias a él la película, la cinta o la vista se convierten en obra, nuevo término que a partir de ahora ya no sólo contiene una acepción cinematográfica, sino que alude a una obra artística propia de las bellas artes.

Los estudios sobre la aparición del director cinematográfico han sido más prolíficos en EE.UU. Bowser (1990) ha vinculado la concepción de un cine más artístico en EE.UU. con la aparición del director. En 1907, por ejemplo, las películas más destacadas entre la prensa estadounidense eran aquellas que poseían algún punto en común con las bellas artes, ya sea mediante el uso fotográfico de la cámara o por sus reminiscencias pictóricas. Un periodista cinematográfico tan estudiado por la historiografía estadounidense como Frank Woods también era partidario de destacar aquellas películas con gusto por la pintura, buscando en los planos influencias de las obras canónicas de la historia del arte. De hecho, Bowser destaca la utilización publicitaria de la incorporación de pinturas famosas en las imágenes para promocionar películas. Para 1913, continua Bowser, las revistas del gremio cinematográfico estadounidense pedían a los decoradores que se formaran en la historia de la pintura para aumentar la calidad de las películas⁶⁵. En EE.UU. aparece, junto a la concepción de la película como una obra propia de las Bellas Artes, una reivindicación del artista cinematográfico, construida, según Bowser, en torno a los directores italianos y, en

65. Las películas a las que se refiere Bowser son *The Little Shepperd of Tumbling Run* (1909), y *Pippa Passes* (1909), ésta última producida por la Biograph. Las alusiones a revistas del gremio son, sobre todo, a *New York Dramatic Mirror* y a *World*.

concreto, al mito Griffith, cuya asociación con un artista ya fue reivindicada por el periodista Louis Reeves Harrison en un artículo de 1913 subtulado "The Art Director and His Work".

Pero la defensa del director como un artista no es sólo una construcción cultural elaborada en los artículos de los periodistas estadounidenses. Su aparición está estrechamente relacionada con los largometrajes italianos que triunfan desde 1913. Serrano (1925) ya establecía las funciones del director a partir de esa necesidad de convertir en arte el cine y que quiere ver en el antiguo operador una evolución hacia un creador total capaz de construir una película propia. Serrano ve en los directores a los trasuntos de los arquitectos de las bellas artes. El director tiene conocimientos de arquitectura, con los que es capaz de construir ciudades antiguas. A su vez, el director es capaz de dirigir a grandes masas de actores, conseguir bellos efectos de luz y elaborar trucos maravillosos, lo que le convierte en un "virtuoso" de la cámara, aunque siempre cuenta con la ayuda del operador, el técnico que decide la escala de los planos, la disposición fotográfica de la escena y la consecución de los trucos⁶⁶. Serrano había incorporado con posterioridad la promoción de la figura del director como maestro de ceremonias en el cine italiano. Brunetta (1998) entiende que entre 1911 y 1917 el director va apareciendo por evolución del operador y para diferenciarse del director escénico del teatro durante el rodaje de los largometrajes italianos. El director incorpora en su aprendizaje las labores anteriores del operador, pero los largometrajes italianos le permiten ir más allá con el rodaje en exteriores, la construcción de decorados y, quizás la novedad más importante, la supeditación a un guión que marca la evolución de la trama.

De nuevo va a ser Staiger (1997), con su estudio de la producción hollywoodiense, la que aporte una evolución más clara desde el operador al director. Para 1914, y hasta 1931 según Staiger, Hollywood

66. Defensa y cualidades del operador según Serrano (1925): "El operador ayuda poderosamente al director en toda producción que se filma, orientándole o aconsejándole el lugar, a su juicio, más a propósito, para que el objetivo recoja mejor las escenas y les de la realidad o carácter que el "metteur en scène" desea. Nunca el uno se inmiscuye en el campo del otro y, dueños ambos de sus conocimientos, se ayudan mutuamente. Es necesario, porque si bien uno y otro conocen lo que es dirección artística o escénica, y dirección fotográfica o de laboratorio, no poseen, como es natural, dominio absoluto de ambas" (25-26).

adopta el sistema de producción de “productor central”. En este sistema, el punto central de todo el proceso de elaboración de un largometraje era el guión, que garantizaba la continuidad y la claridad de la trama. En este sistema, el director adopta nuevas funciones al ocuparse de la parte técnica del rodaje, es decir, de la dirección de los actores y de garantizar la organización del equipo de rodaje. Mayor importancia que él adquiere el guión, el cual se convierte en un anteproyecto de rodaje, un registro impreso que permite coordinar todo el rodaje, el montaje, la narración y facilita la planificación, ayudando al director a recordar los planos que debe rodar para conseguir dar forma final al largometraje con la continuidad de la narración. El guión es instrumento indispensable en el sistema de producción central porque permite valorar la viabilidad de un proyecto y, además, se convierte en estándar de calidad, lo que influirá para que se comiencen a publicar manuales que fomentan su uso entre la industria cinematográfica.

Un ejemplo de la importancia del guión para el director y para el rodaje de un largometraje lo encontramos en un manual publicado en Gran Bretaña por Ernst Dench en 1914 y titulado *Playwriting for the cinema. Dealing with the writing and marketing of scenarios*⁶⁷. En este manual incluye dos capítulos dedicados a la evolución y aparición del guionista dentro del cine y a las cualidades que debe poseer un buen guionista. Sus reflexiones son interesantes para inferir como el guión y la trama se incorporan a la concepción de un cine artístico. Para Dench existió una primera etapa en la que la saturación de temas terminó con una falta de originalidad en la oferta de películas. En una segunda etapa, la incorporación del guionista al proceso productivo permitió la realización de largometrajes más originales y de mayor calidad. Dench explica que, las casas productoras, antes de contratar a guionistas, pidieron la opinión del público, el cual exigía una mayor calidad en las películas o, al menos, una mayor diversidad, aburridos ya de las mismas imágenes⁶⁸. Dench se ocupa más adelante de dar

67. Ernst A. Dench fue un guionista inglés que publicó dos libros de divulgación de la cinematografía, uno dedicado a la creación de películas, *Making Movies*; y otro, de 1917, en el que escribe sobre su visión del cine, titulado *Motion Picture Education*. A su vez, participó como guionista en la película inglesa de 1913 *Social Aspirations*, dirigida por Edwin Jr. Collins.

68. La opinión del público fue importante para ofrecer películas con mayor contenido dramático: *“But when this staleness became apparent many of the*

consejos sobre la mejor manera de escribir guiones y ofrece su idea sobre el arte del guión. El objetivo de todo guionista debe ser la representación de la acción a través de tramas sencillas que favorezcan la continuidad de la narración, cuidando los escenarios para facilitar la visión de las películas a los espectadores. En su idea sobre el guión están presentes los elementos de la concepción del cine como una de las bellas artes, defendiendo las tramas y las narraciones, a la vez que se dirige al público popular, en su necesidad de construir guiones sencillos. Sin embargo, Dench también se refiere a la acción y al movimiento como los elementos que destacan en una película, aunque nunca más que la narración de una historia⁶⁹.

Esta información documental sobre la función del guionista y del director en la producción de películas extranjeras, y su posterior consideración por el periodismo como artistas, nos da una idea de la evolución en la construcción cultural del cine fuera de España. En efecto, en nuestra historiografía no son muy numerosas las investigaciones que se han dedicado a los oficios del cine. Siempre encontramos algunas referencias veladas en los manuales de historia del cine y en señaladas monografías que se dedican al estudio del cine primitivo. Si la documentación bibliográfica es escasa para el caso de España, aun resulta más difícil encontrarla entre la escasa literatura sobre el cine madrileño. El único caso al que se han dedicado más páginas ha sido el de los inicios del director madrileño Benito Perrojo y su productora Patria Films. Uno de los primeros en ocuparse

producing concerns made a wise move in inviting members of the ordinary public, possessed of the imaginative gift, to submit suitable ideas. This step had its bad as well as its good one. The producers had to contend with a large quantity of utterly useless matter which was dumped upon them, but they were rewarded by finding a number of really qualified authors who submitted their efforts for consideration" (10).

69. Así entiende Dench lo que debe considerarse como un buen guión: "As the public attend cinema theatres to be entertained, the worst fault is to puzzle them and leave them uncertain as to the artist's meaning. It is the duty of the Photo-playwriting to write a play so clear and understandable that it requires no great strain on the mental capacity of a spectator to sift about easily and quickly who the characters are, their relationship to others, the motive of their actions, and how they succeed or fail, as the case may be. To sum it up in a nutshell, the entire story must be interpreted to them by the actions of the players, with the smallest possible assistance from exploratory matter. Whereas the fiction-writer depends upon dialogue and description and the playwriting on brilliant speeches and dialogues, the photo-play author must be able to write and think in action only" (14).

de Benito Perojo fue Cabero (1949) que aporta algunos datos, muy sumarios, sobre el organigrama de Patria Films hacia 1915. Cabero nos dice que existía un director artístico (Francisco Romero) junto a Benito Perojo, al que señala como director, aunque hay que tener presente que Cabero escribe en 1949, cuando la figura del director está más que consolidada dentro de los oficios cinematográficos. Pero junto a Benito Perojo menciona a su hermano, José Perojo, que actuaba como operador. La información de Cabero es cuestionable, en cuanto a cargos y nombres, pero sugiere que existían oficios que se construyeron culturalmente desde la técnica del operador hasta el arte del director. Más información aporta Martínez (1992) sobre los supuestos orígenes culturales de Benito Perojo. En efecto, Perojo comenzó como fotógrafo en *NM*, propiedad de su padre, lo que implica una procedencia fotográfica común con el anterior operador madrileño Enrique Blanco, es decir, ambos aprendieron de la cultura del periodismo gráfico y de la modernidad urbana. En su monografía sobre Benito Perojo, Gubern (1994) no presta demasiada atención a la primera etapa del director madrileño, y se limita a enumerar las películas cómicas que realizó bajo el personaje de Peladilla, que según Gubern era una imitación de Charlot y de Max Linder.

Sin embargo, a la luz de los pocos estudios que existen sobre el oficio de director en España en esta época, parece cuestionable que Perojo pueda ser considerado, como defiende Gubern, como un director que asume las funciones que hemos definido anteriormente a través de la documentación extranjera. Gorostiza (1997) habla más bien de directores artísticos para el caso de España, que también reciben el nombre de decoradores, y que irán adquiriendo cada vez mayor reputación al profesionalizarse su trabajo. Gracias a la influencia de los largometrajes italianos, también en España se comienza a dar mayor consideración al decorador, aunque Gorostiza matiza que para el caso de Madrid hay que reconocer que apenas se encuentran decoradores que trabajen exclusivamente para el cine, con lo que su profesionalización es cuestionable. Pero el director, tal y como se está construyendo su identidad cultural en las producciones estadounidenses y europeas, apenas aparece en Madrid. Minguet (2008) cuestiona la profesionalización del director en esta época y pone en entredicho la defensa de Gubern de

Benito Perojo, argumentando que carecía todavía de excepcionalidad estética porque no hay una estética del cine concreta. Para Minguet, los inicios de Perojo al frente de Patria Films no destacan más que lo que se hacía en Barcelona en aquella época por otros operadores. En realidad, la supuesta originalidad de un director, o su excepcionalidad, no son el motivo de estudio de nuestro trabajo, sino constatar como el mero hecho de sospechar si hay o no hay director es ya un indicador para nosotros de que el periodismo en aquella época, como hemos comprobado hasta ahora, ya estaba escribiendo sobre la presencia de un creador detrás de las películas, en especial los largometrajes italianos. Al buscar o rastrear a un director, destacar la labor de un operador o mantener que el cine consigue un arte similar al de las bellas artes, existe ya una concepción del cine más concreta, independientemente de que esas figuras construidas por la prensa, la del director, el autor, el guionista o el operador, tengan nombres propios en Madrid. Debemos pues, distinguir entre lo que la prensa construye en su discurso sobre el cine y los oficios que existen en Madrid. En este caso, a la altura de 1915, Madrid mantiene en el sector de los espectáculos y del ocio una estructura preindustrial, como ya vimos para el caso de la exhibición y la distribución, lo que va a condicionar su cultura de los oficios. De esta manera, no hay apenas cambios en el trabajo del operador y del resto de oficios que participan en las películas producidas en Madrid, manteniendo la misma identidad cultural que ya definimos para el caso de los operadores entre 1906 y 1912⁷⁰.

En resumen, la buena prensa hacia los largometrajes italianos nos ofrece un material adecuado para suponer que existía una necesidad de un cine más artístico entre ciertos espectadores de Madrid, en especial aquellos que provenían de los sectores acomodados y de los periodistas que gustaban de la cultura artística. Hemos visto como la defensa más firme de la concepción de un cine más artís-

70. No obstante, la idea de autor todavía no estaba consolidada en el cine, y sólo era utilizada por cierto periodismo para vincular los directores de los largometrajes italianos con los autores de las Bellas Artes. Vallés (1990) recuerda que todavía no había un reconocimiento artístico por parte de los intelectuales, aunque no especifica a que intelectuales se refiere. Lo cierto es que aun no existe una legislación que proteja los derechos de autor de los directores, pues sólo se tienen en cuenta los derechos de explotación del productor y los derechos del autor literario en las adaptaciones.

tico se realiza a partir de la exhibición de los largometrajes italianos. Sin embargo, ya sabemos que la introducción de los largometrajes entre el público no tuvo en Madrid una acogida unánime y que hubo voces disconformes con estos nuevos productos cinematográficos. Entre algunos periodistas todavía no estaba clara la supuesta calidad artística de estos largometrajes italianos y eran reticentes a aceptar la concepción del cine a partir de su relación con las bellas artes. Es el caso de un artículo de Alsina en *MG*, en el que al principio aplaude la buena acogida que ha tenido el cine entre los sectores acomodados de la capital, algo que considera histórico⁷¹. No obstante, más adelante, Alsina no acepta la relación entre cine y bellas artes, para lo cual acude a la opinión de un director teatral francés del momento, Paul Gavault:

“La opinión autorizada de Paul Gavault, el nuevo director del segundo escenario francés: «Yo no creo –dice- que el cinematógrafo sea una competencia para la escena. Es otra cosa que atrae, independientemente del arte dramático. El cinematógrafo no es, con respecto al teatro, ni un progreso ni una concurrencia. Lo principal en él son las reproducciones animadas de los grandes espectáculos de la vida Huacana y de la vida terrestre [...]. Se trata de una distracción nueva, llena de sugerencias, que ha entrado en las costumbres y que no debe desdesharse” (Alsina, *MG*, 1914-06-24).

Este texto supone una especie de transición del periodismo en su concepción del cine. Por un lado, aparece la anterior complementariedad de espectáculos en las salas de Madrid y esa apreciación del cine como cultura popular, a la vez que se reconoce que contiene una calidad artística capaz de contentar a los sectores acomodados de Madrid. Sin embargo, Alsina ya no cree del todo en la complementariedad de los espectáculos, sino en una división entre un cine artístico unido a las bellas artes y un cine popular, divertido y popular. Este último cine ya no es complemento de ningún espectáculo; ahora es algo único, un espectáculo diferente.

71. Así lo relata Alsina: “Acaba de ser registrada, como merece, la inolvidable fecha histórica. ¡Calculad! El cinematógrafo figurará ya en las solemnes fiestas del protocolo, desde el momento que se ha servido acoger á los delegados de las Municipalidades extranjeras [...]. El Presidente de la República, con su corte civil y militar [...], hizo acto de presencia en el vasto Hipódromo [...]. Y fueron banderas, y flores, y uniformes, y maravillosos escotes femeninos ornados de brillantes, marco de la localidad presidencial, mientras en el lienzo iban apareciendo todos los géneros en que el cinematógrafo venció” (Alsina, *MG*, 1914-06-24).

En 1915 todavía persisten en la prensa de España y Madrid múltiples concepciones culturales sobre el cine. De hecho, *AyC* publicará un reportaje especial en el que se pide la opinión sobre el cine a diversas personalidades de la sociedad española del momento. Algunos de los consultados prefieren un cine artístico, mientras que otros prefieren un cine popular. Los que defienden un cine artístico son Antolín (arzobispo de Tarragona), el conde de Romanones y Antonio Maura (político de gran influencia cultural). Por el contrario, otros consultados como José Sánchez Guerra (Ministro de la Gobernación y miembro del Partido Conservador) y Santiago Rusiñol (pintor y escritor) postulan una concepción más amplia del cine que añade el ambiente urbano de su público⁷².

Estas opiniones favorecieron la construcción de una concepción culta del cine en el periodismo madrileño que defendió dos posturas con respecto al cine: la de un cine igual a las bellas artes y la de un cine vinculado a la cultura popular. La cultura literaria y ciertos sectores del periodismo demandaron un cine vinculado a las bellas artes. En sus textos denunciaron una carencia de contenido artístico en las películas. Además, para apreciar el cine artístico, el de las adaptaciones de obras maestras de la literatura y del teatro, era necesario poseer algunos conocimientos en cultura artística. Por eso, esta percepción del cine se corresponde con un público letrado que demandaba, desde sus opiniones en prensa, un cine con contenido artístico, capaz de mostrar las virtudes morales y educativas de las obras maestras al resto del público inexperto.

72. Por ejemplo, esta es la opinión de Antonio Maura sobre el cine: "Soy un gran admirador del Cinematógrafo, le tengo por admirable agente de cultura, de perfeccionamiento, de moralidad, de progreso. Pero me preocupa el incremento que toma su empleo depravado en manos de vulgares explotadores. ¡Gran labor la que las revistas profesionales pueden hacer para que imperen el arte y la belleza en la cinematografía!" ("Opinión y concepto", *AyC*, nº 101, 1915-01-31). En contraste, José Sánchez Guerra, en el mismo reportaje, ofrece un distinto punto de vista con respeto al cine: "La vida moderna necesitaba una representación sintética, a un tiempo lijera [sic] e intensa, varia y fugitiva, y la encontró en el cinematógrafo. En sus películas volanderas, encuentra cultura sin esfuerzo, el ignorante; evocación de movimientos artísticos e históricos, el sabio; recreo económico, el burgués, y, hasta el amor aprovecha la sombra silenciosa que las exhibiciones piden, para sabrosos anticipos que son para muchos parte de la atracción, aunque se sustraigan al espectáculo".

Con posterioridad, el cine de adaptaciones incluyó una mayor duración, una preocupación por los temas históricos, un nuevo grupo de actores más profesionales y una composición de la imagen distinta a lo que se veía por entonces. En efecto, los largometrajes de producción italiana fueron el objeto utilizado por la cultura del periodismo para concebir la idea de un cine artístico total. En un primer momento, el cine total fue identificado por Canudo con un supuesto séptimo arte, a partir de las ideas del modernismo. De hecho, Canudo identificó el cine con un arte moderno, capaz de unificar en torno a su estética todos los hallazgos de las bellas artes. Todo ello va a permitir a la prensa la identificación del cine, en concreto el producido en Italia, con un arte que tiene sus propias virtudes y que, además, éstas son desarrolladas por el director, el nuevo autor del cine. Nace así una vinculación más estrecha con las bellas artes, pues ahora se necesita un creador capaz de combinar sus habilidades fotográficas como operador con ciertos conocimientos en alta cultura. Se trata de asociar la sensibilidad artística y la capacidad técnica. Entre sus tareas se destacarán la de la composición de las escenas de masas, su dominio de la decoración y sus dotes para la dirección de actores. Al final, la concepción moral, educativa y científica del cine ha incorporado en su idea de lo que debería del ser el cine a las bellas artes, con su catálogo canónico de obras maestras dignas de adaptación y su visión del artista como un autor total. Por otra parte, otro sector del periodismo madrileño optó por añadir al cine artístico las anteriores opiniones sobre el ambiente en las salas, la diversión y el impacto de la imagen, sin establecer una distinción clara entre públicos y no optando por dar prioridad a una concepción sobre otra.

4.5. El discurso popular y urbano sobre el cine: Federico de Onís

Esta otra concepción culta del cine también se aferra a sus posibles virtudes artísticas, pero no sólo a partir de la adaptación de obras literarias o teatrales. Es una concepción más popular del cine como arte de la mayoría, que se deja cautivar por el ambiente de la exhibición y la cultura urbana, moderna y democrática que muestran las imágenes de la pantalla, que lo mismo proporcionan educación para

el ignorante, arte e historia para el exigente, recreo para los sectores acomodados y fiesta para los sectores no acomodados. Ahora el arte total del cine no se corresponde sólo con las bellas artes, sino con lo urbano y lo masivo.

Volvamos a Alsina, que se hace eco en otro artículo para *MG* de las alabanzas que reciben los largometrajes italianos por su supuesta calidad artística, algo que él no defiende del todo:

“Conviene recoger [...], las apologías exaltadoras del cinematógrafo [...]. Sus valores artísticos se prueban con el nombre de Gabriel D’Annunzio al frente de *Cabiria*, con el de Rostand en el reflejo de *L’Aiglon*, con los nombres de Sarah Bernhardt y Lyda Borelli, y con los más especializados de otras actrices italianas y francesas. El “teatro de la palabra”, en fin, han llegado á decir los pangeristas, es de plata, mientras que resulta de oro el «teatro del silencio»” (Alsina, *MG*, 1915-09-01).

Alsina cree que es excesiva la valoración artística que se hace de los largometrajes italianos, sobre todo porque en ellos encontramos lo peor del teatro⁷³. Como el cine y el teatro han dejado de ser complementarios, Alsina piensa que no tiene demasiado sentido buscar la esencia del cine en una supuesta relación artística con el teatro. Más bien se trata de aceptar que son dos espectáculos separados que requieren una conceptualización cultural distinta:

“Se trata de cosas muy distintas, que si, en alguna ocasión, se ayudan pasajeramente, disfrutan de caminos diferenciados. Y al convenir que la película puede poseer errores potenciales de progreso, también será lícito afirmar rotundamente la perennidad del Teatro [...]”.

Hacia 1915 el periodismo madrileño que hablaba de complementariedad de espectáculos no reconoce del todo la concepción de un cine artístico, pues algunos largometrajes italianos y ciertas adaptaciones no parecen contentar a todos los periodistas por igual. Ya hemos visto el caso de Alsina, que ve en el cine un espectáculo distinto del teatro, más vinculado con lo urbano. Veamos otro ejemplo, este vez representativo de la intelectualidad madrileña. En la revista *ES*, en sus primeros números, el periodista Federico de Onís colaboró en sus inicios con una columna

73. Al respecto escribe: “Sólo se pensaba en ir relegando al cinematógrafo con las producciones de exclusivas perspectivas coloreadas, la parasitaria frondosidad de esa dramaturgia pretenciosa que está informada por lo «guignolesco», las sensiblerías melodramáticas y los manidos «trucos» policíacos [...]”.

dedicada al cine, bajo el pseudónimo de El Espectador. La revista *ES* era una de las publicaciones creada por la cultura intelectual madrileña del momento, no en vano su fundador fue Ortega y Gasset. Tenía una ideología reformadora, fundamentada en el Regeneracionismo finisecular, en el liberalismo y en la democracia y, por lo tanto, contraria a la oligarquía y de matices antimonárquicos. En sus páginas se publicaban textos de una gran amplitud temática: políticos, filosóficos, literarios, artísticos, sociales y culturales. Federico de Onís era un intelectual de la época, licenciado en letras en 1905 en la Universidad de Salamanca bajo el magisterio de Miguel de Unamuno. Tras su licenciatura se trasladó a Madrid y mantuvo una relación intelectual con Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos. Más tarde, en 1908, fue nombrado Doctor en Letras y conoció a José Ortega y Gasset. Entre 1909 y 1911 fue profesor de Lengua y Literatura Española en la Universidad de Oviedo, uno de los núcleos principales del Regeneracionismo, aunque siempre mantuvo mayores contactos culturales con Madrid o Salamanca (García Morales, 1998).

En 1915 colabora con la revista *ES* con una serie de artículos donde expone sus ideas sobre el cine. Su concepción del cine contiene un profundo rechazo de las adaptaciones y de los largometrajes italianos. Para él el cine es un espectáculo popular:

“Muchas personas serias creen adoptar una actitud digna no tomando en serio el cinematógrafo. Una tarde de mal humor se han asomado á una de esas salas donde se proyectan las películas, han mirado con una atención superficial al cuadro luminoso y han salido irritadas por el espectáculo absurdo y grosero que acaba de pasar ante sus ojos, sin embargo... A esa misma hora, esa misma película absurda e irritante ha estado pasando ante los ojos de multitudes congregadas en innumerables rincones del universo; millares y millares de hombres [...], de los más cultos y de los más bárbaros, de las ciudades y de las aldeas [...], de todas las clases sociales, han salvado por una hora todas estas diferencias terribles y fatales para darse cita ante la película absurda é irritante. Este hecho, nuevo sobre la tierra, bastaría á hacer que toda persona seria comprenda que no cabe ante el cinematógrafo otra actitud digna que encararse con él considerándolo como un instrumento nuevo de la humanidad, poderoso y terrible lo mismo para su bien que para su mal, como uno de los fenómenos más extraordinarios de la vida moderna” (El Espectador, *ES*, nº1, 1915-01-29, 6).

En las palabras de Onís encontramos un rechazo de la concepción de un cine artístico. La masificación de la ciudad aporta al cine su público, en el que no existen distinciones culturales a la hora de

admirarlo. De nuevo, el cine es concebido como una manifestación cultural del público, como ocurría con la apreciación popular del cine entre 1906 y 1912. Onís coincide con aquellos periodistas costumbristas que valoraban la cultura del cine y no el cine artístico. Sin embargo, tampoco la interpretación popular del cine supone una definición cultural válida para Onís:

“Pero después de tantos años y de tantos miles de metros de película fabricados, podemos afirmar: el cinematógrafo continúa existiendo. Existe sí, el cine-literatura, el cine-pedagogía, el cine-prensa, el cine-política...; siendo en todos estos casos el cine algo adjetivo, un medio, un instrumento, un trampolín de que todas estas cosas se sirven ó intentan servirse para lograr sus fines, muy otros sin duda que los del cine mismo. No nos indignemos, pues, con el cinematógrafo al mirar la endeblez de sus productos actuales, porque no son productos suyos, sino de la literatura, de la pedagogía, la Prensa, la política, que tan mal uso hacen de quien ha nacido para cumplir otro destino propio” (El Espectador, *ES*, nº2, 1915-02-05, 6).

En este párrafo Onís enumera las distintas concepciones que los periodistas han ido construyendo sobre el cine, y que nosotros hemos dividido en dos: la concepción de un cine que tiende al arte y la concepción popular del cine. La primera se estaba imponiendo desde 1913, gracias a la llegada de los largometrajes, como ya hemos argumentado en el anterior epígrafe de este capítulo. Mientras tanto, la identificación del cine con lo popular, más difícil de precisar, es aquella que no entiende el cine sin su relación con la cultura urbana madrileña, ya sea a través de opiniones que ven el cine un avance para la ciencia, para la fotografía o un entretenimiento fascinante. Onís es perspicaz a la hora de entender el problema de las diversas concepciones sobre el cine, pues entiende que todas ellas tienen la misma carencia: falta establecer una estética propia para el cine que permita definirlo sin el auxilio de las bellas artes o del casticismo:

“Cuando el cinematógrafo apareció por primera vez ante nuestros ojos asombrados, se nos ofrecía limpio y puro en su primer balbuceo. No eran ni querían ser aquellas primeras películas temblorosas ni dramas, ni novelas, ni información, ni enseñanza, ni propaganda. Hemos de volver más despacio sobre estas primeras impresiones del cinematógrafo; recordemos tan sólo que aquellos hombres buenos que inventaron la fotografía del movimiento no encontraron más que dos modos de utilizar, ingenuamente, aquella su invención: uno, fotografiar la realidad en aquellas cosas cuyo carácter esencial es el movimiento (carreras, trenes, negros chapoteando en el agua...); otro, fingir formas irreales

(metamorfosis, muebles danzando, etc.). El cine quería al nacer ser él y no ser para otros" (6).

Onís cree que el cine debe buscar su estética en la pureza de sus primeras imágenes: en la realidad de la fotografía en movimiento y en la irrealidad de las imágenes trucadas. En esta concepción del cine Onís no se refiere ni a las bellas artes ni al casticismo, sino que ofrece una concepción del cine que tiene como centro de sus reflexiones la imagen. No obstante, Onís es un intelectual, una personalidad relacionada con la alta cultura de su tiempo, y no puede sustraerse al influjo de las bellas artes:

"Al cine, como negocio, le va muy bien con su maridaje vitando con la literatura; para el cine como posibilidad artística es ése un camino sin salida buena [...]. Hay que renunciar por mucho tiempo á pensar que los intereses económicos puedan suscitar el genio que cree el cinematógrafo como arte puro, substantivo, que se baste á sí mismo" (El Espectador, *ES*, nº 3, 1915-02-12, 6).

Y qué es lo "substantivo" del cine o su pureza, capaz de conceptualizarlo al margen de las bellas artes y del casticismo. Pues Onís lo identifica con lo popular:

"El maridaje nefando del cine con la literatura ha producido esos engendros «cínicos» que llaman «films de arte» y que no son más que novísima forma del eterno folletín. Menos mal cuando el folletín se ha figurado en la cabeza anónima de algún oscuro trabajador de cine y se nos presenta en forma ingenua, pura y popular; porque en este caso es el folletín algo humano y respetable, como veremos algún día".

Así que el cine no tiene demasiada relación cultural con las bellas artes y sí con lo popular. Para entender qué es el cine debemos buscar la pureza de lo popular en sus imágenes. Claro está que en esta concepción del cine que propone Onís tampoco tiene demasiado sentido la concepción educativa y moral del cine, algo que él rechaza⁷⁴. Puede

74. Onís nos ofrece una su impresión sobre la reivindicación de un cine educativo: "Pero otros hombres, de miras más desinteresadas que los literatos, se acercaron deliberadamente al cine desde sus comienzos, esforzándose obstinadamente por hacerle entrar en sus buenos caminos [...]. Los esfuerzos de estos hombres desinteresados han fracasado hasta ahora lamentablemente. Han podido llevar á cabo múltiples aplicaciones pedagógicas de la cinematografía y utilizadas á diario en la enseñanza; sobre estas cuestiones han escrito toda una literatura. Pero su designio de realizar por medio del cine un influjo rápido y extenso sobre las grandes masas [...], ha tenido muy pobre resultado. Las series instructivas [...] no son del gusto de los grandes públicos" (El Espectador, *ES*, nº 4l, 1915-02-19, 5).

resultar paradójico que Onís defienda la originalidad estética del cine volviendo a su imagen pura original y no reclamando lo nuevo, que eran en ese momento los largometrajes italianos.

La concepción cultural del cine que propone Onís recuerda a la idea popular del cine por su rechazo de un pretendido cine artístico. Pero Onís tampoco comparte del todo que el cine deba ser sólo interpretado por sus relaciones con una cultura madrileña específica. Es cierto que en su idea del cine, lo popular está presente en su discurso de manera constante, pero además quiere buscar la pureza de un cine que se defina solamente por sí mismo, sin necesidad de buscar apoyo en las bellas artes, el casticismo o la moralidad. Su propuesta es la de un cine primitivo (en el sentido de primero), el de las vistas, las fantasmagorías y trucajes impactantes, que él identifica con una cinematografía sin contaminar por otras propuestas culturales. Es lo que algunos reportajes de 1906 a 1912 habían identificado con la irrealidad de la imagen y su poder de engaño. Precisamente, Onís es una figura importante para nuestro trabajo porque se trata de un intelectual, que escribe en una importante revista cultural sobre un espectáculo que aun no es respetado del todo por la cultura del momento y, además, propone una conceptualización cultural del cine independiente de toda influencia cultural. Su planteamiento es el de buscar la esencia del cine, algo que influirá en los posteriores colaboradores de la revista a la hora de iniciar la búsqueda de una estética que sea capaz de definir lo cinematográfico.

4.6. El discurso sobre el valor cultural del cine: Fósforo

Como hemos visto, hacia 1913 las concepciones sobre el cine en Madrid son múltiples. Esta diversidad de opiniones sobre el cine se ponía de manifiesto en los reportajes y artículos publicados por las revistas gráficas madrileñas, sin que existiera un consenso común para definir culturalmente el cine. En un reportaje de *AM*, publicado en 1914, se hace un recorrido por los distintos tipos de películas que se podían contemplar en las salas de Madrid en ese momento. Comienza el reportaje con la valoración de lo que se califica como "películas

monstruo”, es decir, los largometrajes italianos estrenados a partir de 1913 en las salas madrileñas y españolas, desde el punto de vista de un cine más artístico. En ese momento, el reportaje insiste en su originalidad y su éxito entre el público. Se incluye una lista de las películas que se consideran más relevantes, dentro de la oferta de todo este tipo de largometrajes, y se destacan las cualidades por las que se entiende que han conocido una gran fama entre los espectadores. Sobre todo, esta fama se debe a la adaptación de obras y autores consagrados y a sus imágenes realistas⁷⁵. No obstante, también se recuerda que estas “películas monstruo” tienen desventajas, entre las que destaca su precio elevado en taquilla y sus letreros explicativos, lo que se interpreta como inconvenientes que a la larga harán fracasar este tipo de películas. Muy similares a las “películas monstruo” son las que escenifican grandes batallas, muy apreciadas en el reportaje por su evidente valor educativo. Es un reportaje escrito por el periodismo culto que acepta la relación entre bellas artes y cine, aunque no esconde sus dudas sobre el éxito de los largometrajes entre el público madrileño.

Tras las “películas monstruo” se valoran las películas llamadas “sensacionales”, que parecen las preferidas por el público madrileño. El periodista anónimo del reportaje también parece mostrar mayor predilección por este tipo de películas. Estas películas también llaman la atención por su realismo y por su intensidad dramática, rasgos propios de una interpretación del cine como miembro de las bellas artes. Pero el reportaje añade un elemento nuevo a tener en cuenta: la evocación de recuerdos infantiles en el espectador, más propio de una concepción popular del cine por su preocupación por el público:

“En cuanto á las películas sensacionales, son tantas, y todas tan del gusto del público, que no puede hacerse alusión especial á ninguna. Las luchas entre astutos y hábiles “detectives”, las fugas en globo, las persecuciones en ferrocarril, las peligrosas cacerías de leones y pan-

75. “La nota saliente del año pasado [1913], en cuestiones cinematográficas, la han constituido las que podríamos llamar películas monstruos, de las que son ejemplos “Los Miserables”, “Quo Vadis?”, “Los últimos días de Pompeya”, “Marco Antonio y Cleopatra”, y “Atlantis” [...]. En muchos casos, el éxito de la película se debe en gran parte á la forma de la novela y de su autor, aunque realmente hay ocasiones en que las casas productoras se exceden á sí mismas en la confección de las películas. En “Germinal”, por ejemplo, todas las escenas en las minas [...], son de un realismo asombroso [...]” (“Los triunfos”, *AM*, nº 774, 1914-03-29, 303).

teras, nos han emocionado á todos, leídas, cuando éramos niños, y ahora, al verlas con aspecto de realidad sobre el blanco telón del "cine", vuelven á emocionarnos, no sólo por su propia intensidad dramática, sino también porque nos traen dulces recuerdos de tiempos pasados" ("Los triunfos", *AM*, nº 774, 1914-03-29, 305).

En este reportaje encontramos las dos concepciones cultas que hasta Federico de Onís hemos rastreado en la prensa madrileña. Una es la tendencia al arte de los largometrajes italianos y las adaptaciones de obras maestras de alta cultura, la otra es la concepción popular propuesta por Onís a partir de la cultura urbana de Madrid y la defensa de la pureza de las primeras películas. Si la primera no necesitaba ninguna estética para desarrollar su concepto de cine artístico, pues le valía con comparar el cine con las bellas artes; la segunda, por el contrario, carece de una estética a la que acudir para construir su concepto de cine popular, más allá de destacar la reacción positiva del público ante las películas o asociarlas con la cultura urbana del Madrid de principios de siglo.

Tras la marcha de Onís al frente de la sección de cine de la revista *ES*, la elaboración de los artículos sobre cine recayó en Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes, más conocidos por el pseudónimo que utilizaron para firmar juntos sus artículos sobre cine: Fósforo. Ambos periodistas tenían una biografía común. Los dos eran originarios del norte de México, ambos tenían la misma edad, poseían la condición de exiliados, coincidieron en la carrera de Jurisprudencia en la Universidad Nacional de México, fueron miembros en su juventud del Ateneo de la Juventud en México (fundado por Reyes en 1909) y, por supuesto, compartían igual interés por el cine y la literatura. Aun así, Guzmán fue un intelectual más proclive a la política, mientras que Reyes destacó más por su faceta como periodista y escritor. Reyes, del que se ha escrito más en la historiografía sobre el cine, llegó a Madrid en 1914 para dedicarse a la literatura y el periodismo, e incluso trabajó a las órdenes de Menéndez Pidal en el prestigioso Centro de Estudios Históricos de Madrid (al igual que Onís). Tanto Guzmán como Reyes son intelectuales profesionales, con carreras universitarias y una formación consolidada en Humanidades. Guzmán y Reyes sólo permanecieron en la revista un año, aproximadamente, luego sus caminos se

separaron y Reyes se mantuvo como periodista de cine en el diario *El Imparcial*, mientras que Guzmán parece ser que volvió a New York en 1917, aunque no escribió más sobre cine, al igual que Federico de Onís (González Casanova, 2003).

En uno de sus textos para *E* encontramos los principios en los que se basan para valorar una película. Se trata de la fotografía, la actuación y la literatura, a la que conceden una mayor importancia:

“Tres principios son necesarios para producir una buena película: 1º, buen fotógrafo; 2º, buenos actores; y 3º, buena literatura. Es esencial el primero, indispensable el segundo, y excelente el último. Porque sin literatura o con muy poca literatura puede darse una buena vista; pero, en cambio, si la literatura es mala, todo se ha perdido. El espectador lucha entonces entre el atractivo de la buena fotografía o los buenos actores y la repulsión del asunto mismo de la película” (Fósforo, *ES*, nº 41, 1915-11-04, 10).

El texto es atribuido por González Casanova (2003) a Martín Luis Guzmán, el cual, para ejemplificar sus ideas sobre una buena película, acude a la valoración de *Las luces de Londres*⁷⁶:

“En *Las luces de Londres*, vista amarillenta e insulsa, es mediana la fotografía, defectuosos los actores y pésima, intolerable, la literatura. Apenas se salvan algunas escenas en redor de la familia Jarvis, los cómicos ambulantes que dan a la historia un fugitivo y legítimo toque cinematográfico” (10).

En este texto Fósforo defiende un cine artístico, aunque dicha defensa se irá diluyendo a favor de una concepción popular que renegará de las bellas artes e intentará construir una estética del cine a partir de las influencias de la cultura urbana de Madrid:

“El cinematógrafo como elemento popular –es decir, como recreación que está al alcance y gusto de la mayor parte de las clases sociales- no es comparable a ningún otro de la vida moderna. En España acaso le vaya en zaga a los toros; pero no olvidemos que éstos son un espectáculo de muy diversa calidad espiritual. Si queremos hallar algo cuya función se acerque en parte a la del cine, y que, como éste, tenga la

76. Película británica estrenada en los cines Royalty y Príncipe Alfonso el 29 de octubre de 1915. La obra original en la que se basa la película era de Jorge R. Sims. Según González Casanova, del que hemos extraído la información sobre la película, Fósforo gustaba de frecuentar los cines Royalty y el Gran Teatro, ambos con una oferta de exhibición cercana a los gustos aristocráticos y con un público experto compuesto por la alta burguesía y los intelectuales

virtud de producir estados de ánimos generales, hemos de buscarlo en el campo literario y hacia las regiones más humildes: lo encontraremos en el folletín" (Fósforo, *ES*, nº 44, 1915-11-25, 14).

Esta nota también es atribuida a Martín Luis Guzmán por parte de González Casanova (2003). Apreciamos como en su idea del cine hay un cambio, pues ahora el elemento que define al cine es su cultura popular y no su contenido artístico. Fósforo no manifiesta un rechazo hacia la cultura popular, como si ocurría con la concepción artística del cine y su necesidad de educar al público inexperto en valores artísticos. Por esta razón, para Fósforo la calidad de las películas no se tendría que valorar desde un pretendido origen social, sino desde principios culturales. De ahí que Fósforo se refiera a los toros y al folletín como las manifestaciones culturales más afines al cine pues, al igual que éste, forman parte de la cultura popular.

En las ideas sobre el cine de Fósforo encontramos la defensa de la cultura popular de Onís y el rechazo a la búsqueda de arte en las imágenes como única manera de interpretar el cine. Por eso Fósforo va a completar su concepción popular del cine con la búsqueda de una nueva estética que sea capaz de definir el cine a partir de su relación con los gustos populares de su público:

"En él había [el folletín], como en el cinematógrafo [...], ese elemento en que descansa toda obra que remeda el vivir humano: la estética inherente a la acción. Estética es el acto incipiente, como en el pasaje bíblico que pinta a Noé alargando el brazo fuera del arca para recibir a la paloma, y asimismo lo es el acto de mayor complicación: recuérdese la muerte del caballero zamorano que, huyendo del campo hacia la ciudad, el dardo le alcanzó traspuesta ya la entrada del recinto. Como a otros tantas cuentas –y no es irreverencia–, podemos ensartar en un mismo hilo los buenos y los malos monumentos de la acción; las epopeyas de todos los tiempos, nuestra epopeya, nuestros romances, el folletín y el cinematógrafo moderno... Sí, ya vemos a los doctos sonreír. Hay, sin embargo, una diferencia esencial. En el folletín, la acción va acompañada de la mala literatura; en tanto que en el cine, al desaparecer el verbo, se aleja el problema del estilo y queda sólo la acción" (Fósforo, *ES*, nº 44, 1915-11-25, 14).

Fósforo propone una nueva estética del cine que no tenga relaciones con las bellas artes, que busque sus principios culturales en lo popular del casticismo madrileño y que se centre en la contemplación de la fotografía del movimiento, principio original del cine. Al igual que

Onís, que no había precisado todavía una estética pero si había iniciado su búsqueda, el cine es popular y primitivo, por eso su estética debe basarse en la acción que propone el movimiento de la imagen. Ahora, podemos apreciar una definición más precisa de lo que significa el cine para la concepción popular de la revista *E*: acción sin palabras. Más adelante, Fósforo va a precisar más la estética de la acción a partir de un texto que González Casanova (2003) atribuye a Alfonso Reyes:

"Hay dos maneras de cinematógrafo, opuestas en apariencia, complementarias en el fondo: consiste la primera en el desarrollo rápido de un argumento rico en episodios e incidentes de todo género (El misterio del millón, El prisionero de Zenda); se procura por la segunda el desenvolvimiento gradual y pausado de una acción relativamente sobria. A esta última clase pertenece El féretro de cristal. Las vistas de la primera forma sacan su virtud de los grandes efectos del movimiento acumulado; las de la segunda, por el contrario, se complacen en un análisis minucioso y no realista del movimiento" (Fósforo, *ES*, nº 46, 1915-12-09, 10).

Por primera vez encontramos una valoración de las películas a partir de una estética propia, sin alusiones a las bellas artes, la ciencia, la educación o la moralidad. La idea que defienden Guzmán y Reyes, a partir de las primeras notas apuntadas por Onís, se va a tomar como criterio para valorar la calidad de las películas y recomendarlas a los espectadores. Ahora bien, Fósforo y la revista *E* surgieron en un contexto cultural que tenía su origen en las ideas regeneracionistas de principios del siglo XX, pero que cobró mayor influencia cultural con la consolidación de los intelectuales y el desarrollo del periodismo. González Casanova (2003) ha identificado como fuentes de Fósforo las ideas artísticas de Canudo y su defensa del cine como culminación de las bellas artes. Sin embargo, como hemos advertido, el rechazo que la revista *E*, a través de Onís, mostró por la influencia de las bellas Artes en el cine no parece corresponderse con la concepción del mismo formulada por Canudo. Por otra parte, la evidente reivindicación de lo popular en Fósforo son referencias a una cultura popular, que admiraba el ambiente del cine, más allá de su contenido artístico.

También hay que tener en cuenta el magisterio intelectual de Ortega y Gasset sobre la revista *España* y, más e concreto, sobre Fósforo. El filósofo, fundador y director de la publicación, había elaborado en aquellas fechas una estética que pudo influir en la estética de la acción

de Fósforo. El círculo intelectual que frecuentaba Fósforo comprendía una cultura apegada a la vanguardia europea, a la modernización de España desde su vinculación con el extranjero y a la elaboración de una cultura capaz de enfrentarse a las corrientes imperantes dentro de la élite española y madrileña. Por otra parte, hay que aceptar que los intelectuales que participaban de esta cultura no mostraban demasiada preocupación por el cine. Parece que las instituciones que respaldaban y difundían esta cultura intelectual mantenían mayor relación con las bellas artes. El cine no era un elemento cultural digno de ser atendido todavía por la intelectualidad, como lo demuestra el hecho de que el Ateneo de Madrid apenas incluyera discusiones y actos dedicados a la cinematografía (Villacorta, 1985; González López, 2010). No obstante, las bellas artes fueron concebidas desde un punto de vista diferente al de la anterior cultura intelectual finisecular del Regeneracionismo o de la Generación del 98, más proclive a una visión tradicional de lo artístico y menos pendiente de lo urbano y lo europeo. Por eso, independientemente de que el cine fuera motivo de reflexión por la intelectualidad madrileña del momento, sus valoraciones del arte tampoco correspondían con una visión tradicional del mismo y sufrieron la misma crítica que el resto de las manifestaciones culturales de la sociedad española del momento.

Al hilo de estas preocupaciones culturales, Ortega y Gasset (2004) elaboró una estética del arte en varios artículos publicados por el periódico *El Imparcial* durante la segunda década del siglo XX. En sus escritos sobre estética, Ortega propone una nueva evolución del Arte, sugerida por la lectura del libro *Problemas del gótico*, publicado por el teórico del arte alemán Wilhelm Worringer en 1911. Siguiendo esta obra, el hombre ha concebido el arte como una batalla entre la abstracción y el realismo. De la lucha entre la supervivencia de la abstracción en su arte y su impulso realista surge una confusión que recorre toda la estética, y que se corresponde con la relación entre la realidad y el idealismo⁷⁷. Ortega aporta su propia definición de

77. El artículo original que recoge estas ideas de Ortega, sobre las relaciones entre lo real y lo ideal en el arte, se publicó en *El Imparcial* el 27 de junio de 1910 con el nombre de "Adán en el Paraíso". En el libro que utilizamos para el trabajo, estas ideas vienen en la nota XI, mientras que en el artículo original corresponden a la nota IX.

realismo, que entiende como una copia o una ficción de una cosa, es decir, que la realidad sería lo copiado. Mientras que el idealismo es la pura ilusión o fingimiento, es decir, la obra de arte. De estas relaciones entre el realismo y el idealismo surge la concepción estética de Ortega. No acepta que la valoración de una obra de arte se supedita sólo a la complejidad de la técnica. Califica a esta forma de crítica como momentánea y pedagógica. Por el contrario, hay que preguntarse por el *qué* debe pintarse, en vez de por el *cómo* se pinta. Para Ortega la respuesta a qué debe pintarse esta clara: el cuadro ha de ser pintura, debe sugerir ideas que sean colores, formas, luz, debe tener "vida pictórica". Como el arte es un ideal, Ortega construye su estética desde el interior del ser humano, desde la selección de la realidad de cada individuo⁷⁸. Ortega entiende que el objeto que surge del arte no es real, es un objeto estético, un objeto que vive en el ámbito del mundo estético. El arte es irreal en dos sentidos: por un lado, es una cosa distinta de lo real; por otro lado, el objeto estético, que es distinto y nuevo, tiene como elemento esencial la "trituration de la realidad". Será la forma de "triturar la realidad" lo que Ortega entienda como un estilo. Así que el estilo nace del individuo, del "yo". Hay que supeditar toda la realidad a la mirada idealista, a lo subjetivo de cada individuo: mirar el objeto desde su realidad y su subjetividad. En resumen, la estética de Ortega propone un arte subjetivo, individual, idealista y transformador de la realidad.

Esta estética de Ortega pudo haber sido asimilada por Fósforo y Onís a través de su participación en la revista *ES* y sus lecturas del periódico *El Imparcial*, también fundado por Ortega y en el que posteriormente colaboró Alfonso Reyes. Por eso, como intelectuales que frecuentaban las instituciones de la cultura madrileña, estaban al tanto de las ideas de Ortega sobre el arte. Su visión del arte como una sucesión de ideales que tienen como único centro de valoración la imagen pictórico pudo influir en la idea del cine como una imagen en acción. Para Ortega el arte crea objetos irreales, que sólo tienen sentido en lo

78. La definición de estética de Ortega la sintetizo en el prólogo al libro *El Pasajero*, escrito en 1914 por el poeta y pintor José Moreno Villa, coetáneo de la cultura intelectual del Madrid de principios de siglo, no en vano estudió en la Residencia de Estudiantes junto a la posterior Generación del 27 (Franquelo, Rafael (1975). *José Moreno Villa (1887-1955)*. *Jábega*, nº 11).

estético. Le interesa la imagen, no lo que contiene de la cultura artística, es decir, de las bellas artes. La acción es la estética propia del cine porque no proviene de la realidad, sino de la trituración de esa realidad mediante las fantasmagorías, los trucajes y la confusión entre realidad e irrealidad en las imágenes. En resumen, el cine es irreal y su única estética posible es la acción, que permite esa irrealidad: una imagen sin palabra y con acción.

En los escritos de Onís y Fósforo sobre cine en la revista *España*, la defensa del cine popular y de la estética de la acción surge de su contraste con la idea de un cine más artístico. Estas connotaciones culturales que va adquiriendo el cine tienen una vinculación intelectual con las reflexiones sobre estética de Ortega y Gasset. Sin embargo, en otros países, como es el caso de EE.UU., también aparece una búsqueda de una estética propia del cine a partir de una misma defensa de la imagen en movimiento:

“Una película es una imagen en movimiento. No es una obra de teatro fotografiada ni un foto-drama. No es fotografía, ni es pieza teatral, ni acción escénica. Ya ha dejado de ser una foto o una sucesión de fotos. Ya ha dejado de parpadear. Y se ha convertido en una imagen en movimiento. Una foto no necesita movimiento para ser una buena foto. Una obra de teatro no necesita ser representada para ser buena. Una pieza escénica no necesita ser representada para ser buena. Una película no puede ser lo que es sin movimiento visual” (Coady, *The Soil*, nº 1, 1916-04, 35).

De nuevo, una concepción que intenta definir una estética propia del cine, que se desvincula de las bellas artes para buscar su esencia en el movimiento de la imagen, la cual va más allá de la escena teatral y permite mayor libertad de espacio y de acción. Textos como el de Coady tienen similitudes culturales con la estética de la acción de Fósforo. No obstante, estas ideas sobre el cine, como ya comprobamos para el caso de Madrid y España, no eran la tónica general en los escritos sobre cine en el extranjero. Más bien se mantiene la defensa de un cine artístico, con la promoción empresarial de largometrajes que adquieren calidad por su asociación con las obras de las bellas artes, la aparición de un director/autor capaz de construir una narración fluida a partir de un guión que busca la excelencia artística con un lenguaje sencillo, comprensible para todos los espectadores. Nada de la estéti-

ca de la acción o de la reivindicación de la cultura popular en las imágenes del cine, como ocurría con Fósforo en Madrid.

En efecto, el cine se concibe estéticamente en las páginas de la revista *ES*, revista construida por la cultura intelectual y leída por un público de los sectores acomodados con una instrucción mínima para interesarse por sus contenidos más cualificados. Pero estos lectores también debemos sospechar que acudían al cine como espectadores y que compartían la opiniones sobre las películas que aparecen en los artículos de Onís y Fósforo. Así, se va construyendo una idea cultural del cine que no acepta el arte en el cine, que incluso rechaza la presencia de elementos teatrales en las imágenes. Parece compartir un mismo origen cultural con los periodistas que acudían al cine para asistir a un espectáculo entretenido y original, dinámico y festivo, propio de un nuevo Madrid urbano. De esta manera lo entendía Onís con su idea del cine popular, que fue recogida por Fósforo, dos periodistas que pretenden concebir un cine estético basado en la acción de la imagen. Pero esta nueva estética que supone el cine se construye a partir de la producción extranjera, lo que no evita que existe un periodismo en España y Madrid capaz de construir una idea del cine que tiene en consideración principios estéticos para construir un determinado concepto del cine, aunque este periodismo aun no este del todo definido como cinematográfico y aun bascule entre el periodismo de espectáculos y el de las bellas artes. Por lo tanto, debemos preguntarnos si Onís y Fósforo pueden considerarse periodistas especializados en el cine.

4.7. La aparición de un periodismo cinematográfico

Hasta 1917, el cine se construye a partir de la cultura intelectual, ya sea la profesional que proviene de la Universidad o del autodidactismo del periodismo. Esta cultura intelectual ha configurado, a través de sus opiniones en la prensa, dos concepciones complementarias del cine, una que busca elementos artísticos y que tiene su origen en la autoridad cultural de las bellas artes; y otra estética, que nace de la cultura urbana de Madrid y la estética de Ortega y Gasset. Nos falta, por lo

tanto, la construcción del intelectual propio del cine, un periodista que tenga conocimientos exclusivos de cinematografía. En la actualidad, dicho intelectual que ejerce el periodismo cinematográfico recibe el apelativo cultural de crítico cinematográfico. Sin embargo, entre 1915 y 1917, todavía su perfil cultural no ha sido del todo definido en Madrid. No obstante, la conceptualización de una estética del cine a partir de la acción de la imagen, con el intento por parte de Fósforo de incluir en sus apreciaciones sobre el cine un lenguaje y unos elementos propios parece acercarse a la configuración de esa figura necesaria para sancionar el gusto del público, eligiendo entre lo mejor del cine a partir de unas ideas prefijadas sobre lo que debe ser el cine.

El primer artículo sobre cine que Fósforo escribió para la revista *ES* es una declaración de intenciones sobre lo que para él es el cine y sobre lo que debe ser el oficio del periodista cinematográfico. En primer lugar, Fósforo está convencido de que el cine tiene y crea una estética nueva, distinta y propia, que no ha surgido ahora en 1915, sino que tiene un recorrido desde una época anterior en la que tan sólo era concebido como pasatiempo, hasta otra, la actual, en la que el cine ya es un éxito de masas, en correspondencia con los escritos anteriores de Onís sobre su idea de un cine popular y urbano. Ahora bien, como el cine ya contiene una estética, conviene que el periodista cinematográfico la defina, la explique y la utilice para informar al público, orientarle y mostrarle lo mejor del cine. Para cumplir este objetivo, lo primero que debe hacer el periodista es advertir al público sobre lo que el cine ofrece e interpretarlo:

“Por otra parte. Todo arte produce artículos de comercio, objetos de compra-venta, y el que paga es el público. A los intereses de éste conviene que el nuevo arte cinematográfico esté vigilado de cerca por la crítica” (Fósforo, *ES*, nº 40, 1915-11-04, 10).

El siguiente objetivo de la crítica⁷⁹ debería ser seleccionar lo mejor para el público:

79. A partir de ahora hablaremos de crítica porque así se reconoce por parte de Guzmán, lo que despeja cualquier duda sobre si debe utilizarse o no este término para el periodismo cinematográfico de la revista *España* y el que se escribía en otros medios impresos de Madrid a la altura de 1915.

“Hasta hoy las impresiones periodísticas sobre el cine se resuelven – con rarísimas excepciones- en discursillos sentimentales, a que tanto se presta el drama cinematográfico. Y resulta que este género es el más peligroso, el más delicado; porque, en principio, todo sainete cinematográfico es aceptable: no así todo drama. Ensayemos, pues, una nueva interpretación de las películas” (10).

Por último, la crítica debería dignificar al cine como un espectáculo a tener en cuenta por el periodismo:

“Algunos pensarán que estamos perdiendo el tiempo en niñerías. Con el «espíritu de pesadez» no queremos trato. Día llegará en que se aprecie la seriedad de nuestro empeño. Entre tanto, no juzguemos ligeramente el valor de las cosas, y recordemos que la Universidad de Oxford no ha vacilado en dedicar dos volúmenes –un Manual y una Historia- a otra de las musas menores: el ajedrez” (10).

Fósforo cree que existe una estética propia del cine, que su labor es encontrarla, explicarla y utilizarla para interpretar el cine y elegir aquellas películas que merecen ser vistas por los espectadores y, por último, quiere dignificar desde el periodismo el cine para que alcance mayor reconocimiento cultural. Para llevar a cabo esta tarea introduce comentarios valorativos de las películas que se estrenan o se reponen en 1915 en Madrid, principalmente en el cine Royalty y el Gran Teatro (González Casanova, 2003). De hecho, ya en su primer artículo, después de la nota que acabamos de mencionar sobre el papel del crítico de cine, acomete la valoración de la película *El misterio del robo del millón de dólares* (The million dollar mystery)⁸⁰:

“La película consta de muchas series y sólo hemos visto unas cuantas del principio: reservemos, pues, nuestro juicio para el final. Pero po-

80. Se trata de un serial policíaco producido por la compañía estadounidense Syndicate Film for Thanhauser, en el año 1914. Constaba de 23 episodios dirigidos por Howell Hansel, con guión de Lloyd Lonagan a partir de la obra original de Harold Mac Grath, publicada como folletín en el Chicago Tribune. González Casanova (2003) advierte que se trata de un serial importante en su momento. Citando a Cuenca (1949), *El misterio del robo del millón de dólares* añadía a la acción propia de estas producciones la presencia de la intriga en su narración. La película se exhibió en el cine Royalty, tal y como muestra esta información del periódico *La Correspondencia de España* (1915-10-18): “Sección continua de 5 a 1, estreno de las cuatro primeras series de El misterio del millón de dólares (25.000 metros) titulados: La sociedad de los cien enmascarados, Una falsa amiga, Un asalto nocturno y La emboscada [...]”. Esta información no coincide del todo con la que suministra González Casanova en su libro sobre Fósforo, ya que él sugiere que se exhibieron la 9ª, titulada Una fuga en el mar, y la 10ª, En el lazo de los cien enmascarados. Como Fósforo no aporta ningún dato sobre el número o el título de la serie que él visionó, sólo podemos especular con que vio alguna de las series de todo el serial.

demos desde luego arriesgar algunos consejos al espectador: la vista genial innovación que hará fortuna propone un problema: ¿Quién es el autor del robo? [...]. Hay que examinar la conducta de todos y cada uno de los personajes, si se quiere descubrir el secreto del robo. De antemano nos negamos a pensar que la casa Thanhouser haya incurrido en la imprudencia de proponer un enigma sin solución, o cuya solución proceda de un ardid fotográfico imperceptible para el espectador” (Fósforo, *ES*, nº 40, 1915-11-04, 10).

En su primera crítica Fósforo propone acercarse a un serial contemplando su trama y la evolución de los personajes, sin incluir en su valoración alguna mención a la estética de la acción. No obstante, tiene en cuenta un elemento fundamental de los seriales: la intriga. En este caso, su mirada es la de un crítico que valora y recomienda en base a ciertos elementos presentes en la película que pueden considerarse exclusivamente cinematográficos, sin mencionar en ningún caso la presencia de las bellas artes o reivindicar su ausencia.

Pero la crítica que propone Fósforo proviene de una triple cultura que aúna los esfuerzos de los intelectuales, el trabajo del periodismo y una tradición de crítica de las bellas artes (arte y teatro) ante la que él se enfrenta. En su intento por proponer una crítica nueva para un arte nuevo, Fósforo recoge el aprendizaje cultural de la crítica de arte decimonónica, modelada bajo el prisma de la ideología burguesa y la imposición del juicio individual. Por lo tanto, a la hora de evaluar si Fósforo escribe o no crítica de cine hay que tener en cuenta que respeta las tres variables que definen la crítica de arte y el ejercicio crítico en general según Villa (2003): un origen social, la burguesía; un origen filosófico: una estética; y un origen tecnológico: la prensa. Los precedentes de la crítica decimonónica fueron los memorialistas, los doctrinarios y los técnicos. Estos últimos eran colectivos culturales que no construyeron una estética, pero sí aportaron a la crítica de arte el contexto cultural y los datos necesarios para construirla. De igual manera, las concepciones populares, morales, educativas y tecnológicas del cine aportaron a la crítica de Fósforo el contexto cultural necesario para que defendiera su estética de la acción.

A su vez, la crítica de arte supuso una práctica cultural que fue definiendo sus métodos en el transcurso del siglo XIX, hasta concluir

en una práctica cultural asentada y aceptada por la cultura intelectual de nuestro tiempo. Al final, la crítica de arte se convirtió en un pensamiento característico de la modernidad, ya que en su práctica asociaba la producción de bienes y servicios (en este caso obras de arte), con los saberes adquiridos (historia de las bellas artes) y el debate público (prensa). El crítico que ejercía la crítica de arte se convertía en un espectador ideal de las bellas artes. A él le correspondía actuar como intermediario entre el artista y los clientes, tratar a la obra de arte como un objeto susceptible de ser valorado colectivamente y contribuir a la venta del objeto artístico en el mercado correspondiente. Al final, la práctica de la crítica de arte tendrá como fin el situar la obra de arte dentro de la Historia de las bellas artes y otorgarle un valor de mercado determinado. Todo ello contando con la opinión pública, a través del ejercicio de la crítica en los medios de comunicación modernos. Por eso la práctica de la crítica de arte debe tener en cuenta al público, pues es el lector de la prensa (Guasch, 2003).

Por afinidades culturales (el periodismo) y aprendizaje, la crítica cinematográfica se va a construir como una práctica que nace de la cultura de la crítica de las bellas artes, con la que comparte un mismo origen social, la burguesía, y una misma tecnología, la prensa. Sin embargo no posee una ideología o estética que la defina como una práctica crítica autónoma de la cultura de las bellas artes. De hecho, al margen de la concepción popular del cine madrileño y de la búsqueda de una estética propia del cine en la revista *España*, el periodismo cinematográfico ha mantenido desde 1906 la reivindicación de más arte en el cine y su ideología proviene de la cultura de las bellas artes, al defender una distinción elitista entre públicos expertos e inexpertos y tener en cuenta elementos doctrinarios (moralidad) y tecnológicos (ciencia) en sus valoraciones. Pero si la concepción de un cine artístico es una adaptación de la práctica de la crítica de arte a la valoración de películas, ¿sucede lo mismo con la búsqueda de su propia estética?

Si tenemos en cuenta la historiografía, la respuesta es que no existe una práctica de la crítica cinematográfica entre 1906 y 1917. A este respecto resultan ejemplares los argumentos de Schütte (1971) porque se van a mantener en toda la escasa historiografía sobre los

inicios de la crítica cinematográfica. Schütte acepta que el cine era ya una forma artística autónoma, aunque aun no tiene una comprensión artística de si mismo, por eso carece de una crítica que pudiera ser entendida como tal. Es decir, el cine no tiene todavía una imagen artística de si mismo, cosa que la documentación que hemos consultado parece desmentir. Lo que ocurre es que Schütte parte de la búsqueda de una crítica de las Bellas Artes que incluya al cine entre sus prácticas, por eso quizás la pregunta no sea si existe una crítica cinematográfica, sino si el periodismo cinematográfico es igual a la práctica de la crítica de las bellas artes o supone algo distinto.

Para Fósforo resulta claro que en su estética del cine no hay sitio para un cine más o menos artístico, y su práctica de la crítica cinematográfica supone una afirmación de este rechazo a las bellas artes, en concreto hacia el teatro:

“La reaparición del Rey del aire (Pathé) en el Royalty la semana pasada es un acontecimiento que se presta a comentarios. La película es de lo más escogido que conocemos: buen argumento, buenos actores (de la Comédie Française), escenarios lujosamente montados. Sin embargo, pronto se ve que la vista no es de hoy: nos parece una comedia hábilmente adaptada al cinematógrafo, pero no una creación cinematográfica; no pertenece a estos momentos en que los derroteros propios del cine se columbran ya, sino a la etapa en que el buen drama lo hacía interesante [...]. De cine a teatro hay largo trecho. Se acerca aquél de tal modo a la verdad física de las cosas que de su seno han brotado, de carne y hueso, los personajes imaginarios de los libros de aventuras. El Artagnan que vemos en la pantalla deja muy atrás al Artagnan descolorido de las adaptaciones escénicas y se parece enormemente al Artagnan novelesco; tiene de éste no sólo el ingenio y el ademán, tiene la capacidad física de acción [...]” (Fósforo, *ES*, nº 43, 1915-11-18, 10).

Esta nota es atribuida por González Casanova (2003) a Martín Luis Guzmán, que poco a poco se va perfilando como el artífice de esta estética de la acción en la revista *ES*. Con el rechazo del teatro y la novela como elementos que definen el cine Guzmán se reafirma en su distanciamiento de un cine pretendidamente artístico y va consolidando su propia interpretación del cine. La oposición a las bellas artes define al cine, según las ideas de Guzmán, y además permite acercarse a lo que verdaderamente es relevante en las películas: la acción⁸¹.

81. *El rey del aire* es una película que pertenece a la serie *Escenas de la vida cruel*, producida Francia en 1913. Su estreno en el Royalty en 1915 supone la consta-

Pero Guzmán no se olvida del todo de las bellas artes, y en su siguiente nota, dentro del mismo artículo, realiza la siguiente valoración de la película *El prisionero de Zenda* (The prisoner of Zenda)⁸²:

“Tiene todos los atractivos de una hermosa película El prisionero de Zenda (London film). Acaso se le objetaran resabios de procedimientos teatrales; pero aun de esto la salva el venir la influencia del teatro inglés. El acierto con que se han elegido los actores para los diversos papeles es plausible. Nos parece perfecto el tipo de pretendiente de la Corona y bastante feliz el del noble aventurero. Ainlay es un excelente actor. El duelo posterior a la persecución a través de las aguas del foso sería de mayor efecto si se prolongara menos. En cuanto al argumento, basta una palabra: al espectador le obsesiona constantemente la curiosidad de lo que va a seguir” (10).

Si bien Guzmán comienza con un reproche por la presencia en la película de elementos teatrales, en realidad toda su valoración del film esta basada en el modelo de la crítica del teatro, con el apego al argumento y la actuación. Sin embargo, también encontramos un apunte aislado, pero significativo, sobre la excesiva duración de una imagen, en concreto una persecución dentro del film. Se trata de una imagen de acción y, por lo tanto, coherente con su estética de la acción.

De estos dos ejemplos de crítica de Guzmán podemos inferir que la búsqueda del arte en el cine mantiene un gran influjo en las opiniones sobre el cine, incluso en aquellas que, como es el caso de Guzmán, pretenden distanciarse de ella. Por eso debemos preguntarnos si la estética de la acción de Fósforo es una estética suficiente como para iniciar una práctica crítica sobre el cine. A la luz de lo escrito sobre la aparición de la crítica en el extranjero, sobre todo en EE.UU., la estética de la acción de Fósforo no se podría considerar crítica. En efecto, en EE.UU. también perdura la concepción de un cine más artístico en su crítica. Perkins (1976) asegura que en la década de 1910, el cine se acerca a las bellas artes para superar el desprecio de la alta cultura y acercarse a los intelectuales. Serán los largometrajes italianos, al igual

tación de la práctica del “refrito” (Alonso, 2010b). El director fue René Leprince, que se había iniciado como actor en Pathé, lo que vendría a demostrar la presencia de una concepción todavía artesanal de la figura del director, sin profesionalización.

82. Película estrenada en 1915, bajo la dirección de Goerge Leone Tucker y guión de Edward E. Rose, basado en la novela original de Anthony Hope. González Casanova (2003) no facilita más datos sobre esta película, pero Fósforo aporta la productora, London Film.

que en Madrid y el resto de España, los que consigan imponer esta idea de un cine tendente a las bellas artes. Alrededor surgirá una cultura reivindicativa de un cine artístico, con la proliferación de adaptaciones teatrales y la publicación de manuales que defiendan la concepción elitista del cine, como el ya clásico de Vachel Lindsay y titulado precisamente *Art of the Moving Picture*. Algunos críticos, al margen de Vachel Lindsay, también promocionaron esta concepción de un cine artístico. Es el caso ya mencionado de Frank Woods, crítico de la revista *The New York Dramatic Mirror*, que escribía en una sección dedicada al cine desde 1909, siete años antes que Onís y Fósforo, bajo el pseudónimo, al igual que Onís, de *The Spectator*. Pero Woods mantenía una relación mucho más estrecha con la industria que la que Onís o Fósforo pudieran tener en Madrid. Era un guionista que comenzó vendiendo historias para la Biograph, algunas de las cuales serían rodadas posteriormente por David W. Griffith. Además, la relación entre Griffith y Woods fue de colaboración profesional, pues también redactó guiones y participó en la producción de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915) e *Intolerancia* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, David W. Griffith, 1916). Woods defendía un cine que se basaba en el argumento, con unas imágenes que permitieran fluir a la historia cómodamente, de tal manera que el espectador se guiara por la película con total transparencia, sin prestar atención a la imagen y concentrado en la trama (Gunning, 1989). No tiene en cuenta la acción o el movimiento, sino elementos propio del teatro como la trama y los actores. Hay que destacar también que su cultura no es la propia del periodismo, sino que construye su concepción del cine a partir de su oficio como autor de argumentos teatrales.

Como ya vimos anteriormente, esta búsqueda del arte en el cine tenía como pieza fundamental de sus reflexiones el guión. En el caso de EE.UU. la crítica no puede dissociarse de su función promocional al servicio de la venta estandarizada de películas a partir del modelo de producción centralizada (Staiger, 1997). Siguiendo las prácticas culturales de la producción empresarial, la crítica es un elemento más del marketing cinematográfico, junto con la propia publicidad, los manuales, los sindicatos, las sociedades y las publicaciones del ramo. Por ejemplo, una publicación como *Moving Picture World* in-

cluía las reflexiones del periodista Epes Winthrop Sargent, que tuvieron un gran eco en la opinión pública gracias a una hábil estrategia de promoción. En 1911 sus columnas sobre cine incluían formatos de guiones estándares para productoras, en 1912 se publicaron todos sus artículos en forma de libro y en 1913 se reeditaron como un manual para aprender a realizar guiones. Por lo tanto, la crítica en EE.UU. defendía el argumento y el guión como elementos que acercan el cine a las bellas artes.

En este recorrido por los trabajos académicos de la historiografía extranjera apenas hemos encontrado una alusión a una concepción del cine que no fuera la artística. Esto supone una doble duda al respecto de nuestro trabajo: ¿sólo existió la concepción de un cine artístico o la historiografía no ha tenido en cuenta otras posibles concepciones del cine? Recordemos que Coady, un periodista del cine de 1916, sí que defendía la estética de la acción. Por otro lado, la presencia en la historiografía estadounidense de Frank Woods y Griffith, así como la utilización de este modelo interpretativo en la historiografía europea, parecen decantarse por una investigación, sin duda excelente, sobre la concepción artística del búsqueda del arte en el cine. Pero que en Madrid existiera una estética de la acción dentro de la revista *España* sugiere que esta concepción también pudo darse en EE.UU. y en Europa. Aun así, la crítica estadounidense no parece que valore las películas, sino que recomienda un tipo de cine, con una presión sobre la opinión pública planificada desde los departamentos de marketing de las productoras. Es una crítica relacionada con la producción, un medio de promoción y venta. En Madrid no encontramos esta caracterización de la crítica, más propia de publicaciones como *AyC*, publicaciones del ramo y, por lo tanto, parte de la estrategia de promoción de las películas. En definitiva, tanto la concepción de un cine artístico como la definición de su estética se construyen en Madrid desde la cultura del periodismo y los intelectuales, no desde la cultura empresarial.

Desde este punto de vista, la crítica de Fósforo no sólo propone una valoración a partir de una estética de la acción, sino que desarrolla un modelo de práctica de la crítica a partir de ciertas películas. En el número 45 de la revista *ES*, Fósforo incluye la crítica de dos películas.

La primera de ellas es la versión italiana de 1915 de *La dama de las Camelias* (La signora dalle Camellie)⁸³:

“Desentendámonos de la estrechez en que se encierra el cine siempre que se pone al servicio del teatro –demasiado lo hemos repetido otras veces- y hagamos justicia a la casa Caesar film: en *La Dama de las Camelias* aplaudimos la labor fotográfica; encontramos discreta la adaptación del drama teatral al drama de cinematógrafo; alabamos el lujo de la *mise en scène*; gustamos de algunos momentos de la pieza, ya que no sean los culminantes, por ejemplo, la escena en que Armando, después del primer rompimiento, acude a la amiga común en demanda de ayuda, y no encontramos nada verdaderamente censurable. En una palabra, la película tiene cualidades sobradas para ser más que mediana. Pero he aquí lo interesante: ¡la vista es extraordinaria! Recordemos que no se trata ahora del valor del drama mismo y contestemos a esta pregunta: ¡Francesca Bertini nos ha parecido extraordinaria! La Bertini nos ha parecido muy bella; instantes hubo en que su belleza llenaba sola toda la pantalla. Asimismo, la vimos sensitiva, la vimos fuerte, la vimos heroica. Sin embargo, a todo esto hemos de oponer esto otro: no la vimos elegante. Su interpretación de Margarita Gautier se resiente de cierta falta de delicadeza y finura, de un asomo de cosa plebeya que no sería fácil precisar en estas breves líneas [...]” (Fósforo, *ES*, nº 45, 1915-12-02, 10-11).

Esta crítica es atribuida por González Casanova a Martín Luis Guzmán. En su valoración de la película se detiene en los siguientes elementos: la fotografía, la adaptación de una obra teatral (argumento) y la *mise en scène* (dirección artística o dirección). Pone un ejemplo de una escena que le ha parecido relevante y culmina con la valoración de la interpretación. Todos estos elementos son también los que utiliza Alfonso Reyes para valorar la siguiente película que se incluye en el mismo artículo. En este caso se trata de la película *El cofre negro* (The Black Box)⁸⁴:

“El «Cofre negro» («Transatlantic film») [distribuidora] se anuncia bien: un ambiente cargado de ciencia (de ciencia mágica); una intriga que

83. Esta versión es la dirigida por Gustavo Serena, con guión de Renzo Chiosso y como actriz principal Francesca Bertini. Fue una producción de Caesar Film. Las anteriores adaptaciones de *La dama de las Camelias* fueron la de 1908, a cargo de la productora danesa Nordisk y con dirección de Ole Olsen; la de 1909, italiana (González Casanova no aporta más datos); la de 1911, de nacionalidad francesa, dirigida por André Calmette e interpretada por Sarah Bernhardt; y la de 1915, italiana y con dirección de Baldassarre Negrone.

84. Se trata de un serial producido por la Universal en el año 1915. Su director y guionista fue Otis Turner, con amplia experiencia en la productora estadounidense Seling, en la cual realizó la primera película de *cow-boys* en 1908, con Tom Mix como protagonista.

recuerda asuntos de Poe, donde los antropomorfos están llamados a desempeñar papel importante, como en los asesinatos de la rue Morgue. En medio de la noche, Sandford medita sobre las páginas de Darwin. Unas manos anhelantes arrancan collares de las gargantas femeninas. Las visiones inesperadas del Museo de Historia Natural, de la selva virgen, del Salvation Army producen un saludable desconcierto. Un reparo: no siempre los escenarios están concebidos con el gran estilo neoyorkino" (11).

Para Alfonso Reyes, los elementos que destacan de la película están relacionados con la imagen y su impacto estético. También incluye una valoración de la trama, pero su crítica se centra sobre todo en la perturbación que produce el ver las imágenes. Se trata de una crítica que aplica la estética de la acción bajo una estructura que ha perdido ya su contacto con la cultura del periodismo teatral y de la crítica de arte, elementos que si permanecían todavía en las valoraciones de Guzmán. No obstante, para el propio González Casanova estas valoraciones no pueden considerarse todavía crítica cinematográfica porque carecen de un lenguaje propio y de una estética. Sin embargo, reconoce que existía una crónica de espectáculos que poseía un carácter crítico, aunque no es crítica porque no se refería a la película sino a todo el espectáculo que ofrecían las salas⁸⁵. ¿Hay carácter crítico sin crítica? ¿A qué se debe esta confusión? En primer lugar, como ya hemos analizado en el capítulo 4 de este trabajo, el periodismo de espectáculos si emitía valoraciones y no se puede desestimar su valor crítico por el hecho de que no criticaran las películas, ya que su discurso se realiza dentro de la cultura del entretenimiento madrileña, admitiendo la complementariedad de espectáculos. En segundo lugar, la confusión de González Casanova proviene de la falta de una investigación profunda sobre la aparición de la práctica crítica en el cine español, no digamos ya en el caso del cine en Madrid.

La historiografía siempre ha mantenido una postura ambigua con respecto a la crítica de cine en España durante el cine primitivo. Ya Serrano (1925) identificaba la crítica con la publicidad de una manera peyorativa:

85. Las palabras textuales de González Casanova son: "[...] la cual, desde luego, podía ser de carácter crítico, pero crítica de espectáculo en general, no de la obra en particular" (29).

“Y veamos ahora el porqué de esta publicidad perjudicial, de esta falta de crítica de la Prensa. Las revistas y diarios que se ocupan de cinematografía tienen por base de vida el ingreso de los anuncios insertados de las casas concesionarias y productoras. Restados estos anuncios, ¡adiós, páginas de cine!, y ¡adiós! La mayor parte de las revistas que viven de ese medio en lugar de vivir del público, en cuyo caso gozarían de una libertad que hoy no tienen” (92).

Esta visión de la crítica ha perdurado en la historiografía, aunque con algunas matizaciones. Pero Serrano no se equivocaba: la crítica tiene un componente publicitario evidente, sin embargo no pensamos que fuera un elemento peyorativo, porque la prensa y la publicidad pertenecen a una misma cultura empresarial. Por otra parte, la publicidad funcionaba como una crítica porque proponía una manera de concebir el cine, como quedo analizado en el capítulo 4 de este trabajo. No obstante, este componente publicitario de la crítica siempre ha sido utilizado para menospreciar una historia de la crítica durante el cine primitivo. Tubau (1983) presentaba una mención muy disimulada a la crítica española de la primera década del siglo XX, mencionando sólo a Onís y a Fósforo, ya sea en sus artículos para la revista *España* o los posteriores que, ya en solitario Alfonso Reyes, redactó para *El Imparcial*. Utrera (1985b) establece una relación entre las cabeceras de prensa, las revistas y la crítica de cine. En Madrid destaca las revistas de 1907 *Cinematógrafo-Illustrado*, *Cinematógrafo* y *El Saltimbanqui*, pero no menciona a AC. De todas formas, no las considera revistas de cine, sino gacetillas que recogen anécdotas sobre la producción y exhibición de películas. No piensa lo mismo de AyC, a la que reconoce altura, rigor y seriedad, aun cuando, como ya hemos comentado en este trabajo, es una revista con una carga publicitaria evidente en sus opiniones sobre el cine y muy influenciada por la concepción del cine que surge con la exhibición de largometrajes italianos. A Utrera le interesa más la relación entre intelectuales y cine, por eso se centra más en *España* y en *El Espectador* y Fósforo, a los que tampoco concede demasiada credibilidad porque utilizan pseudónimos, lo que él interpreta como un recurso para esconder su pudor literario por dedicarse a una tarea poco seria como es el comentario de películas, algo en contradicción con las reivindicaciones de Onís y Fósforo con respecto a la necesidad de mayor rigor en el periodismo cinematográfico. De Onís sólo comenta su objetivo de buscar la esencia del cine y prescin-

dir de las Bellas Artes; de Fósforo, por otra parte, destaca su predilección por las películas extranjeras, la valoración de la escenografía, la defensa de la sobriedad francesa y la admiración por las escenas naturales danesas. Atribuye a Alfonso Reyes la formulación de la estética de la acción, aunque el primero en utilizarla fue Martín Luis Guzmán. De hecho, Utrera sólo parece fijarse en la labor de Alfonso Reyes, del que dice que se ocupaba de la comparación entre el cine y el resto de las Bellas Artes en sus textos, además de prestar atención a temas sociales, como las salas y el público. Por último, aclara que Alfonso Reyes poseía ciertos criterios para valorar las películas, principalmente la fotografía, la actuación y la literatura. Aunque no estamos del todo de acuerdo con esta interpretación de la labor periodística de Fósforo, debemos matizar que tanto Martín Luis Guzmán como Alfonso Reyes dieron forma en sus textos a la estética de la acción.

Como vemos, una de las causas que se argumentan para explicar la carencia de una crítica sobre cine es que no hay una prensa especializada. Folgar (1987), al igual que Utrera, considera que las primeras revistas son gacetillas que sólo se ocupan de dar publicidad sobre el tipo de público que acude a las salas, limitándose a realizar interpretaciones sociales sobre el cine. Concluye que no puede existir crítica donde no existen medios especializados que la contengan⁸⁶. Hernández Eguiluz (1994) no cree que la causa de la carencia de crítica de cine se deba sólo al tipo de soporte de comunicación que utiliza para difundirse, sino a su dependencia de la crítica teatral. Para que exista crítica hay que conseguir una concienciación del público para que aprecie que el cine es más que un juguete entretenido. Considera que esta labor sí existe en las primeras revistas sobre el cine, pero estas opiniones estaban demasiado influidas por la estructura de la crítica teatral, con su predilección por el resumen de los argumentos de las obras. Madrid (1996) también acepta esta dependencia de la primera crítica cinematográfica de la crítica teatral, pero no va a utilizar todavía el calificativo

86. Hay que aclarar que las definiciones de gaceta y gacetilla se refieren a la brevedad y no a su contenido. Gaceta (1899): papel periódico en que se dan noticias políticas, literarias, etc. Hoy únicamente suele aplicarse esta denominación a periódicos que no tratan de política sino de algún ramo especial de literatura, de administración, etc. Gacetilla (1899): parte de un periódico destinada a la inserción de noticias cortas.

de crítica sino el de crónica para los textos periodísticos que se escriben entre 1910 y 1917, que él ubica como una segunda época de evolución de la crítica (la primera ya la vimos en el capítulo 4). Sigue sin reconocer la aparición de una crítica como tal, aunque si acepta que el cine tenía mayor presencia entre el público lector y que aparecen los primeros comentaristas estables, aunque de procedencia teatral, que van a crear la imagen de los principales acontecimientos cinematográficos y adoptan cierta conciencia crítica, aunque Madrid todavía considera que en realidad escriben reportajes, crónicas de costumbres y opiniones. Aun así, identifica ciertos temas que preocupan a estos primeros cronistas del cine, como son la relación entre realidad e irrealidad de la imagen, la desaparición del influjo teatral y la concentración en elementos puramente cinematográficos como son el espacio, el tiempo o la acción. Todas estas características se corresponden con el periodismo cinematográfico de la primera parte de nuestro trabajo, sobre todo con las primeras apreciaciones estéticas del cine y la confusión que provocaban las imágenes con su originalidad e irrealidad. Madrid menciona estos dos aspectos, pero como una anomalía dentro de esa crónica del cine que él no considera crítica.

Más interesantes son las investigaciones al respecto de Minguet (2008), aunque tampoco considere que se deba hablar de crítica cinematográfica. Como ya vimos en el capítulo 4, Minguet distinguía entre una protocritica y una primera crítica. Bien, esta primera crítica es la que coincide cronológicamente con los años 1913 y 1917. Minguet la asocia con revistas culturales, por eso no es crítica, porque los escritores actúan bajo pseudónimo, su tono es desenfadado, no duran demasiado tiempo en las revistas para las que escriben y mantienen una postura ambigua, como es el caso de Onís. Sin embargo, Fósforo si que podría ser considerado crítica, porque toma referentes de la alta cultura, como son la actuación, el teatro, la literatura, la actitud del público y la defensa de Charlot, que Minguet entiende como el momento crucial para ubicar el origen de la crítica, porque coinciden el criterio de los intelectuales y el favor del público. Sin embargo, no parece que la relación público y crítica sea uno de los elementos de la práctica crítica, ya que más bien actúa como intermediaria para aleccionar al público y convencerle sobre lo que es mejor para él. De

todas formas, intelectuales como Onís o Fósforo reclamaban también un acercamiento entre cultura intelectual y popular en sus ideas sobre el cine. Tampoco estamos del todo de acuerdo con su interpretación elitista de la práctica crítica de Fósforo, cuando acabamos de analizar como su estética de la acción quiere desprenderse de la concepción de un cine sólo adscrito a las bellas artes. Por último, Minguet no menciona el objetivo de Fósforo de buscar una estética para el cine.

En resumen, la concepción de un cine artístico influyó en los escritos posteriores sobre cine, como es el caso de Serrano, asociando el nacimiento de la crítica a dos condiciones: la relación del cine con las artes a través de una prensa especializada y elitista, y la ausencia de intereses comerciales que conviertan el ejercicio del crítico en una publicidad empresarial encubierta. Ambas condiciones forman parte de una misma cultura, aquella que reúne los espectáculos urbanos de ocio madrileños y el periodismo. Sus interpretaciones culturales sobre el cine permiten concebirlo desde dos posturas complementarias, la de la búsqueda de la estética y la de la búsqueda de lo artístico. A la luz de la documentación que hemos utilizado en este trabajo, podemos concluir que si existe crítica cinematográfica pues hay una conciencia crítica y una ideología capaz de crear una estética. La concepción del cine artístico se construye en torno a la cultura de las bellas artes y la ideología tradicional de los sectores acomodados de la sociedad española. Por su parte, la concepción que defiende una estética cinematográfica exclusiva construye su discurso a partir de la cultura intelectual regeneracionista y moderna, deudora de la ideología de las clases medias y los profesionales liberales. Por otra parte, esta concepción tiene un origen en la concepción educativa, tecnológica y popular del cine entre 1906 y 1912.

Al final, ambas concepciones, permitirán la realización de la práctica de la crítica cinematográfica y su posterior evolución. Veamos un ejemplo con una crítica de 1916 publicada en *AyC* y firmada por Roselló Gil sobre la película *El ciclón*. La primera parte se ocupa de una introducción sobre el contexto de producción:

"En Italia es popularísima esta comedia –o llámanla si quieren, drama– ya que más de quinientas veces el público italiano ha tenido ocasión

de aplaudirla en el tablado. Ignoro si en España es crecido el número de los que conocen el original [...], pues merece ser conocido, ya que la obra es bellísima: el autor [...], supo [...], dar forma al hermoso drama El ciclón, obra que la «Cinema-Drama», de Milán, ha querido –llevándole a la tela- que fuera de todos conocido. Y este drama, producción cinematográfica de excepcional importancia, llamado a obtener un justiciero triunfo, ha sido adquirido por nuestra novel «Empresa Cinematográfica» (Gil, AyC, nº 131, 1916-08-15, 10).

Son notas sobre el favor del público, la belleza de la obra y su éxito en el extranjero, propias de la publicidad y que incorporan el aprendizaje de años anteriores con la publicación de publicidades que también incluían alusiones al ambiente y al público, aunque aquí ya se ha eliminado el componente de la cultura popular y predomina una cultura empresarial que quiere promocionar un producto. A continuación destaca los elementos que se deben valorar, en este caso la imagen, la actuación, el vestuario y el escenario, para terminar con el resumen del argumento y la valoración final⁸⁷.

En resumen, la crítica entre 1913 y 1917 queda definida por la concepción de un cine artístico y la construcción de una estética del cine. La primera se fija en el argumento de las películas para valorar su contenido educativo, su moralidad, la presencia de rasgos de las bellas artes, la decoración, la actuación y la dirección. La segunda se fija en la fotografía, en la luz, en el ambiente, en las localizaciones, en el impacto visual del movimiento y la acción y en el juego entre realidad e irrealidad. Ambas concepciones nacen de las ideas culturales del periodismo madrileño que comienza a escribir sobre cine entre 1906 y 1912. Esta cultura periodística determina el gusto por el cine desde dos posturas complementarias y a la vez excluyentes: la popular y la intelectual. Es, en definitiva, el gusto por el cine de la cultura madrileña el que va a permitir su construcción cultural.

87. Por ejemplo, así valora la imagen y la actuación: "Cuando no por otra cosa, El ciclón gustará por la magnífica presentación (los lugares y vestidos han sido con fidelidad reproducidos), pues, ténganse presente que la acción se desenvuelve en ambiente nipón, lo que hará que la curiosidad y el interés sean despertados más viva, y que aquella, más que éste, coadyuve a que el éxito sea mil veces más resonado" (10).

Conclusión

I

La mayor parte del análisis del conjunto de cambios que generalmente se conocen como el periodo de "institucionalización del cine" ha sido perjudicado por una falta de claridad a la hora de definir lo que entendemos como cine. Una parte importante de dicho análisis ha dado por supuesto la aceptación de una idea del cine que parece unánime y central, inamovible. Es verdad que el concepto de cine ha sido abordado desde distintas perspectivas por parte de los historiadores, ya sea a través del análisis narrativo y estético de las películas, de sus implicaciones económicas, de sus relaciones con la sociedad o, últimamente, por sus significados culturales. No obstante, muchos hablan del cine como si todas estas interpretaciones coexistieran por igual, entremezcladas en una superlativa idea del cine que todo lo explica y que nosotros hemos denominado campo cinematográfico: la producción, distribución y exhibición de largometrajes narrativos de ficción. De esta manera, aquellos territorios, ya sean locales, regionales o nacionales, donde el largometraje tiene éxito, son considerados como cinematografías institucionalizadas, es el caso de New York, París o Milán; mientras que, por el contrario, en aquellas cinematografías en las que el largometraje no adquiere demasiado éxito se entiende que no existe todavía institucionalización del cine. Cabe decir que esta interpretación se acepta como un centro en el que todo parece encajar y en el que la economía es la clave para la construcción del campo cinematográfico. La producción de largometrajes explica el paso de la maravilla a la atracción, y de ésta a la integración narrativa; de la

barraca inestable a la sala estable; de una distribución posgremial a una multinacional; y de un público para todos los espectáculos a un público exclusivo para el cine.

El problema de estas interpretaciones sobre la institucionalización del cine es que no tienen en cuenta la cultura que genera el campo cinematográfico, dando por hecho que esta idea del cine siempre ha existido y siempre ha estado ahí y era aceptada y comprendida por los hombres de su tiempo. Lo que hemos podido comprobar es que no es lo mismo la institucionalización y el campo cinematográfico. La institucionalización de la que habla la historiografía son las instituciones económicas que fabrican, distribuyen y exhiben los largometrajes narrativos de ficción. Por el contrario, el campo cinematográfico es la construcción del concepto cultural del cine, un proceso mucho más complejo que el de la institucionalización, que incluye toda la cultura que da lugar al cine, tanto las instituciones económicas como el público, los creadores y sus costumbres.

Por esta razón, como hemos comprobado en este trabajo, en el caso de Madrid la aceptación del campo cinematográfico fue distinta en el tiempo y entre su público. Esto implica que debemos entender cómo se construye el campo cinematográfico, no desde el momento en que ya existe y es plenamente aceptado como autónomo, sino desde su propia evolución, a partir de su inexistencia, allá por 1896, hasta su consagración en 1920. Durante este período, las formas de aceptación o resistencia frente al campo cinematográfico revelan hasta que punto su construcción no se debe sólo a la producción o no producción de largometrajes narrativos de ficción.

De esta manera, la construcción del campo cinematográfico no es sólo la de la aparición del largometraje, sino un proceso cultural e histórico. Cultural, porque la idea que tiene una determinada cultura de lo que significa el cine, lo que puede llegar a ser, lo que espera de él y lo que de verdad percibe en torno al cine define al campo cinematográfico. Histórico, porque el campo cinematográfico no es un concepto ya formado, sino un proceso que se desarrolla a lo largo del tiempo, entre 1902/06 y 1918/20. Teniendo en cuenta estos dos aspectos, tanto el cul-

tural como el histórico, el campo cinematográfico no puede construirse ni al mismo tiempo ni con la misma cultura en todos los sitios donde se implantó. Es el caso de Madrid, pues la construcción del campo cinematográfico fue diferente desde el punto de vista histórico y no se implantó a partir de las mismas pautas culturales que las que existían en Nueva York, París o Milán. Es más, dentro de España, Madrid también es diferente con respecto a ciudades como Barcelona, que si estuvo a remolque de los centros creadores del campo cinematográfico, siguiendo la misma cronología y con unos valores culturales similares.

La cronología de la construcción del campo cinematográfico se inicia en el mismo momento en que el aparato cinematográfico hace su acto de presencia en la modernidad. Las fuentes consultadas en este trabajo coinciden en ubicar entre 1896-1902/06 una primera etapa en la que el cinematógrafo hace su aparición como maravilla del mundo, como un elemento más de la cultura del ocio urbano y de la mentalidad positivista. El cine es asimilado como un nuevo invento de la ciencia moderna, un milagro más de la Segunda Revolución Industrial y de la urbanidad. Así lo atestiguaron cronistas tan entusiasmados con su poder de fascinación como Emilia Pardo Bazán, compartiendo un punto de vista muy común al de la divulgación científica. Así, el cinematógrafo es aclamado por la cultura tradicional de la Restauración (1876-1902) y se instala en el nuevo siglo bajo el paraguas ideológico del Regeneracionismo (1902-1923). Ensimismados por los avances de la ciencia, los ciudadanos de Madrid, Barcelona, Valencia o Bilbao se quedan perplejos por la máquina y aplauden lo que ellos interpretan como una nueva evolución del progreso humano. No hay, por lo tanto, un discurso sobre el cinematógrafo fuera de la cultura del "maquinismo", arraigada desde los inicios de la Revolución Industrial. Esta identificación del cinematógrafo con la tecnología ya fue apreciada por sus contemporáneos. De hecho, periodistas posteriores, como es el caso de Jurado, que escribe en 1907, recogerán esta tradición y definirán esta época en los mismos términos, destacando que el cinematógrafo fue acogido como un juguete maravilloso, con un poder de fascinación similar al del automóvil.

Para 1902/06 el campo cinematográfico comienza a construirse en París y Nueva York. Los reportajes de las revistas destacan la aparición de una exhibición en salas más estables en el extranjero, no asociadas al ocio itinerante de la feria urbana, que van a permitir que el cinematógrafo inicie su propia evolución. A la altura de 1906, en Nueva York y París distintas casas de exhibición ya han conseguido el suficiente beneficio empresarial como para producir películas de forma más estable, lo que ayuda a la aparición de una industria propia, capaz de fabricar con mayor especialización películas de cinematógrafo. En esta etapa, el campo cinematográfico inicia un nuevo proceso en su desarrollo gracias a la profesionalización de los oficios que intervienen en la confección de películas. Así, en París y Nueva York los operadores se van transformando en los futuros directores, aunando las prácticas profesionales del director de escena teatral y el fotógrafo. Algo similar ocurre con los proyccionistas, a los que también se reclama una mejor proyección de la película para atraer a más público y consolidar la exhibición de películas. Estos años son fundamentales para la construcción del campo cultural del cinematógrafo. El aprovechamiento de las economías de escala, de la nueva ciencia de la economía empresarial y del desarrollo tecnológico aplicado a la productividad de las empresas permitirá la aparición de una industria del cine en Nueva York y París. No obstante, aunque el entorno empresarial es importante, para la construcción del campo cinematográfico era necesario contar con un consumidor masivo, capaz de compensar la inversión en la producción de películas con una demanda estable. Es el momento de la irrupción de la masa urbana en el cine. Las prácticas culturales de un público urbanizado, proletario y de clase media, todavía no son asimilables a la cultura empresarial, pero sí con la cultura de los espectáculos, insertada a su vez en la cultura del nuevo ocio urbano.

La segunda etapa de construcción del campo cinematográfico es la de su aparición y va de 1902/06 a 1912/13 . Es la época donde se consolida la producción, distribución y exhibición del cinematógrafo en París y Nueva York, en las cuales se adapta la integración vertical del ciclo de explotación del producto (abastecimiento, transforma-

ción y comercialización) a la elaboración de películas. La concentración empresarial favorece la llegada del cine a una mayor cantidad de público y consolida culturalmente su aceptación. Es lo que ocurre en París con productoras como Pathé y Gaumont. De hecho, la mayoría de las opiniones que hemos consultado en las fuentes tienen en cuenta este proceso de aparición del campo cinematográfico en el extranjero, se hacen eco de su éxito e informan sobre lo costoso que es la realización de películas y los grandes beneficios que aportan a las productoras. Nada de esto hubiera sucedido si con anterioridad no se hubiera profesionalizado toda la industria del cinematógrafo, lo que implica que los oficios suponen el punto de partida de la creación cultural del campo cinematográfico. En esta etapa, antes que la idea de un lenguaje del cine, o una estética del cine, será la evolución cultural desde el artesano hasta el obrero industrial la que va a permitir la aparición de una cultura propia del cine, y lo va a diferenciar del resto de espectáculos teatrales y urbanos que se podían contemplar en las ciudades del momento.

No obstante, el público que acude a la exhibición de películas, tanto en Nueva York como en París, mantiene una idea del cine alejada todavía de ese campo cinematográfico que se está formando en torno a los oficios. Sus hábitos cotidianos, que son los que definen su opinión sobre el cine, aun se mantienen dentro de la cultura de los espectáculos, y apenas diferencian entre las variedades, el vodevil, el cabaret o el cine. La escasa duración de las películas y su perfecta incorporación dentro de los programas del teatro urbano no dejan lugar para establecer una diferencia cualitativa entre una representación de un melodrama y una película de Gaumont. Por otra parte, es un público que demanda comentarios y opiniones sobre el cine que sean similares a los que leen sobre el teatro. No busca en las gacetillas, los reportajes o los textos sobre el cine algo distinto al resumen del argumento, una mención a la actuación y un comentario jocoso y costumbrista sobre el ambiente. Al fin y al cabo, el periodista tampoco se diferencia de esta cultura de los espectáculos teatrales, pues aun no se ha profesionalizado y sus hábitos culturales han sido aprendidos en la tradición teatral anterior. Los pocos periodistas utilizados como referente del inicio de una opinión profesional sobre el cine (los pos-

teriores críticos), no pertenecen a la cultura de los espectáculos, pero tampoco al campo cinematográfico que está surgiendo en estos momentos, pues comienzan como profesionales de la industria, a menudo como guionistas.

Existen, por lo tanto, diferencias en cuanto a la percepción del cine por parte de la cultura empresarial y del público. La autonomía del campo cinematográfico llegará cuando sea capaz de crear productos culturales que sean aceptados por el público de los espectáculos, compuesto por obreros, clase popular urbana y clase media. Esta opinión unánime sobre un campo cinematográfico distinto y autónomo llegará con el largometraje. Tras la distribución europea de los largometrajes italianos, París y Nueva York adaptarán su cultura empresarial a la realización de largometrajes. Tras un cine con un formato inicial popular y espectacular, se crea un cine acabado, artístico, diferente, que puede diferenciarse de los espectáculos teatrales y constituir un campo cultural autónomo, definido por una cultura propia, nacida de la profesionalización de los oficios cinematográficos en la etapa anterior, que consigue su autonomía porque es capaz de ofrecer un producto, el largometraje, que tiene que ser aceptado por unos valores distintos a los de los espectáculos urbanos y teatrales. Para que eso ocurra, el cine necesita un público capaz de apreciar esa autonomía con respecto al resto del ocio que le ofrece la ciudad. De esta manera, el origen cultural del campo cinematográfico, que era la cultura empresarial, conquista la cultura de los espectáculos, influyendo en las prácticas culturales del público para que acepte los largometrajes.

A partir de 1912/13 y hasta 1918/20, el campo cinematográfico inicia su etapa de expansión e institucionalización desde su centro de creación, Nueva York, París y Milán, hacia el resto de ciudades europeas. Ahora sí utilizamos el concepto de institucionalización como una fase del proceso de construcción del campo cinematográfico, simultánea a la de su consolidación. Es la etapa donde la comercialización de los largometrajes juega un papel fundamental, y tiene como protagonista

a EE.UU. Con la distribución de los largometrajes estadounidenses, el campo cinematográfico se impone a través de la publicidad en los principales rincones de Europa. Ayuda a esta expansión el aumento demográfico de las ciudades, la mejora en sus transportes, la dotación de mejores servicios, el nacimiento de una cultura del consumo masivo y un mercado exterior europeo inestable como consecuencia del final de la I Guerra Mundial. Gracias a esta expansión comercial, el campo cinematográfico se consolida en EE.UU. y Europa y da lugar a una serie de instituciones que le otorgan legitimidad, como son una industria plenamente definida, la promoción de las películas a través de la publicidad y la crítica, cursos para aprender técnicas profesionales de realización de documentales (guionista, director o actor), filmotecas para preservar películas de largometraje que ahora sí se consideran lo suficientemente diferentes como para conservarlas; publicación de manuales, y un largo etcétera. Pero esta expansión e institucionalización del campo cinematográfico fuera de los centros donde se ha creado conlleva una complejidad añadida, ya que para su aceptación, el campo cinematográfico necesita que exista la misma cultura empresarial y urbana que existía en sus centros de origen.

II

Gracias a la digitalización de un gran número de fuentes de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el historiador del cine actual posee una mayor información sobre las condiciones culturales de la implantación del cine en España. Como han revelado dichas fuentes, Madrid es un caso anómalo para las interpretaciones tradicionales sobre la construcción del campo cinematográfico. Y es anómalo porque no coincide con la cronología que hemos expuesto anteriormente, ni con la cultura que da lugar a la aparición, expansión e institucionalización del campo cinematográfico. Aunque debemos aclarar que Madrid no es una anomalía solitaria en el panorama español, si exceptuamos Barcelona, pues el resto de capitales de provincia comparten esta anomalía cronológica. Se trata de un problema histórico, con una cultura industrial en España que podemos definir como posgremial, artesanal, y en proceso de profesionalización. Tampoco existe una cultu-

ra urbana similar a la de EE.UU. o Francia, pues apenas hay clase obrera y clase media, y la que existe, en su mayoría, es una clase urbana no proletaria, con unas costumbres muy tradicionales y resistentes ante la modernidad. Así, Madrid forma parte de la periferia cultural en torno al campo cinematográfico que es España.

En Madrid percibimos, por lo tanto, un retraso cronológico con respecto a la construcción del campo cinematográfico. En su etapa inicial (1896-1902/06), con la llegada del cinematógrafo como maravilla del mundo, Madrid mantiene el mismo comportamiento cultural con respecto al cine que el exterior. Las opiniones de los reportajes de las primeras revistas gráficas, por ejemplo, mantienen ese apego decimonónico por el progreso positivista de la ciencia, maravillándose ante los adelantos de la tecnología. Es una cultura de la divulgación científica, que ve en el cinematógrafo una culminación de la investigación en óptica y fotografía. Por lo tanto, Madrid, en esta primera etapa, no se diferencia de lo que ocurre ante el cinematógrafo en otras localidades de España y del extranjero.

La diferencia histórica de Madrid con respecto a la construcción del campo cinematográfico se hace ya patente en los años cruciales de 1902/06 de esta primera etapa. Madrid no va a tener una exhibición estable, si no un período crítico donde el cine estuvo a punto de desaparecer, como atestigua la documentación que hemos consultado, con protestas sobre la desaparición de salas que exhibían aparatos de cinematógrafo y la poca demanda que tiene entre el público. Este período oscuro del cine en Madrid, poco estudiado y mencionado en las fuentes, fue superado por la incorporación del cinematógrafo en las salas estables de los teatros por horas de la ciudad, junto a los programas de variedades. No se erigieron salas exclusivas para el cine, como estaba ocurriendo en New York, París o Barcelona, ciudad donde el cinematógrafo también era exhibido en salas de espectáculos teatrales, aunque pronto tuvo sus propios locales y la cultura teatral empezó a diferenciarlo. En Madrid, por el contrario, el cine paso a ser considerado como un producto cultural tradicional, propio del ocio madrile-

ño, intercambiable con el resto de espectáculos, ferias y hábitos de entretenimiento de la Villa y Corte. Aquí es donde la cultura castiza tuvo una importancia cultural determinante, pues será la que influirá en la manera de percibir el cine por parte de los madrileños. Mientras que el campo cinematográfico se estaba consolidando a través de una cultura urbana y empresarial, el cine en Madrid va a ser incorporado a los discursos costumbristas sobre la vida cotidiana de las gentes de Madrid. En este momento, la exhibición no va a diferenciar al cine, si no que por el contrario lo va a igualar al resto de espectáculos.

Entre 1902/06-1912/13, la etapa de aparición del campo cinematográfico, el cine en Madrid sigue inmerso dentro de los discursos sobre la exhibición del teatro popular. El cine no encuentra un hueco propio en las páginas de las revistas y los periódicos, y el público apenas percibe ninguna diferencia entre el cine y los demás espectáculos. Algo similar había ocurrido en New York y París, con el alejamiento entre la cultura del nuevo ocio urbano de la cultura empresarial. Lo sintomático de Madrid es su carencia de cultura empresarial y de cultura del nuevo ocio urbano. Periodistas como Julio Camba nos demuestran la lejanía con respecto a la cultura empresarial originaria del campo cinematográfico, con su defensa de la tradición decimonónica anterior, de las maravillas del mundo, del entretenimiento popular, incapacitándolo para admitir la aparición del campo cinematográfico en torno a salas más estables, una programación de la exhibición más especializada hacia diferentes grupos sociales y la pérdida de la fiesta del ambiente del cine, lo que vendría a demostrar la resistencia cultural ante la profesionalización de la cultura del cine que estaba aconteciendo en el extranjero. Pero estas opiniones no eran sólo emitidas por periodistas costumbristas. La tradición teatral tampoco mostró simpatías por el campo cinematográfico. Críticos teatrales como Andrenio o Miquis, asiduos de la prensa madrileña y conocidos por los lectores, mantenían su asombro ante el éxito de público del cine, pero no aceptaban la baja instrucción moral y educativa del nuevo aparato. Al fin y al cabo, su resistencia contra el campo cinematográfico es la de una cultura que no quiere abandonar sus hábitos y se asoma al cambio que su-

pone la modernidad con escepticismo. Mientras que en New York, París o Barcelona, la cultura empresarial conquista a la cultura de los espectáculos, en Madrid dicha cultura no es conquistada porque la extracción social del público madrileño no es la de la clase proletaria y la clase media, sino la de una clase urbana no proletaria, de mentalidad tradicional y no profesional. Prueba de ello son las publicidades incluías en publicaciones como *AC*, las cuales incluyen, junto a la descripción de la película, otros discursos culturales ajenos a lo que sería el campo cinematográfico, como son anécdotas costumbristas sobre el comportamiento del público ante la exhibición o el ambiente festivo de acudir al cine.

En la etapa de expansión e institucionalización del campo cinematográfico (1912/13-1918/20) el largometraje llega también a las salas madrileñas, en concreto en el año 1913, con la promoción de películas italianas como *Los últimos días de Pompeya* o *Cabiria*, a través de la publicidad en revistas como *AyC*, redactada en Barcelona. Es un concepto cultural impuesto que, obviamente, provocará una resistencia al no verse como un producto cultural propio, sino construido en sus márgenes y difundido mediante la publicidad, los programas de los teatros y las opiniones de ciertos periodistas. Madrid continua su diferencia histórica con respecto al centro de creación del campo cinematográfico, pero ya no es tan evidente dicha diferenciación. Existen ciertos periodistas que sí van a aplaudir la llegada del largometraje y, con él, la del campo cinematográfico, sobre todo porque, según ellos, el cine ya ha adquirido similitudes culturales con la tradición de las bellas artes y el Gran Teatro. Así que no aceptan el campo cinematográfico por su diferencia si no por su semejanza con la tradición de la alta cultura anterior, incluida en las historias literarias y teatrales de los largometrajes. Madrid mantiene su construcción cultural en torno a la tradición decimonónica de resistencia ante la modernidad, como lo atestigua el hecho de que la familia real admire películas como *Los últimos días de Pompeya*, o que el sector social que más defiende los largometrajes sea el de la élite profesional, política y económica. Prueba de ello es que la cultura empresarial de Madrid mantiene una

mentalidad posgremial que no valora la profesionalización del cinematógrafo. Es aun una cultura que se mueve entre la tradición anterior y los cambios que sucumben con la urbanización y la modernización de la ciudad. Por eso, a la altura de 1917, aun no puede decirse que Madrid haya aceptado de pleno el campo cinematográfico. Autores como Onís o Fósforo siguen uniendo la tradición del cine anterior, el festivo y popular, con el nuevo campo cinematográfico construido en torno al largometraje. Esto es lo que hace a Madrid un lugar especial, que construye su campo cinematográfico al margen del exterior, no participando de sus elementos culturales.

Esta cultura castiza madrileña que escribe en las revistas y es la que nos ha aportado sus opiniones sobre el cine, construye un discurso tan válido como el de la cultura intelectual, pues lo sugestivo de Madrid es que no hay demasiada diferencia entre el periodista y el intelectual. Ambos admiran y disfrutan con la cultura castiza. Periodistas como Miquis, Andrenio, Jurado o Camba son, en realidad, el origen de la crítica cinematográfica, al menos en Madrid. La diferencia es que no provienen del campo intelectual sino del periodístico, es decir, sus opiniones no han sido consideradas tradicionalmente como relevantes porque no son miembros de la alta cultura. Pero esta jerarquía entre alta cultura y cultura popular es una interpretación puramente histriográfica, pues en su momento las revistas más leídas y las interpretaciones más relevantes para el público del cine eran las de las revistas gráficas, y no las de las revistas culturales, muy minoritarias. Además, frente a la idea generalizada de un rechazo intelectual al cine, nos encontramos con muchos artículos interesados en el cine, muchos de los cuáles ha sido imposible tratar aquí por la extensión de este trabajo.

En resumen, Madrid mantiene una cultura industrial deficitaria, aunque en construcción también, y una mentalidad comercial posgremial, basada también en la tradición del trabajo artesanal bien terminado. Sus estructuras productivas no adoptan la cultura empresarial y más bien practican unos modelos de comportamiento cercanos a la familia. Es una cultura donde el campo cinematográfico va a tener pocas posibilidades de arraigar porque no puede profesionalizarse y crear oficios cinematográficos especializados que lo hagan diferenciarse del

resto de espectáculos. Además, el público apenas es proletario y existe una clase media muy diezmada. En fin, es un público compuesto por una aristocracia y una alta burguesía tradicionalista, y costumbrista, que define el cine desde parámetros culturales propios, que no son los de la cultura empresarial. Como consecuencia, el público de Madrid mantendrá más tiempo su resistencia cultural frente al cine, mayor que la que existió en New York o París.

III

Frente a la interpretación tradicional de la historiografía, que acepta la aparición del campo cinematográfico y su rápida expansión y aceptación por todas las cinematografías a partir de una cultura empresarial profesionalizada que realiza largometrajes, observamos como existían resistencias culturales en algunas de ellas, como es el caso de Madrid. Así, junto a su anomalía cronológica y cultural, Madrid también plantea una anomalía historiográfica, al cuestionar la pretendida evolución de la producción del cine desde los cortometrajes del cine de atracciones hasta los largometrajes narrativos del cine clásico. Es un paradigma interpretativo basado en una evolución estética, aunque la aparición de dicha estética se explique desde la economía, la cultura o la sociedad. Madrid no es anómalo porque no perciba la estética del cine. Un espectador de Madrid se sentía atraído por la imágenes del cinematógrafo y, después, también disfrutó con la narración de los largometrajes. Se trata más bien de cambiar el orden de la construcción del campo cinematográfico para constatar que, antes que la estética, estaba la cultura que construye los conceptos, las instituciones, los modelos interpretativos, los campos culturales, las mentalidades, los significados y un largo etcétera de términos teóricos, todos ellos sinónimos, para referirse a cómo entendemos el cine.

El campo cinematográfico es fruto de la cultura urbana de principios del siglo XX. Para su expansión e institucionalización necesitaba entornos culturales similares, y Madrid no lo era. Para nosotros esta resistencia de Madrid no es un retraso, sino una diferencia, que sirve de modelo para reinterpretar el significado del cine, teniendo en cuenta

que se construye por agregación de culturas hasta completarse. Durante la construcción del campo cinematográfico existió un discurso dominante por parte de la cultura del ocio urbano madrileño, y no por parte de la cultura empresarial. Esta cultura del ocio urbano era tradicional y supuso una resistencia ante la modernidad del campo cinematográfico, lo cual demostraría que el cine no puede ser explicado desde el centro del campo cinematográfico, sino como un concepto creado a partir de culturas concretas y diferentes.

La cultura del ocio urbano de Madrid construyó un campo cinematográfico diferente al que apareció en New York y París. Los diversos discursos sobre el cine en Madrid fueron el producto de una agregación cultural a partir de varias fuentes: la fotografía, el teatro, la literatura, las ferias, el periodismo decimonónico o el casticismo. Todos estos discursos eran interpretados desde la tradición y se incorporaban a una cultura preexistente. Así fue como el campo cinematográfico se percibió en Madrid como una prolongación de una cultura castiza, haciéndolo suyo y dificultando la implantación de la cultura empresarial de la producción, la distribución y la exhibición.

De igual manera que la cultura urbana occidental de principios del siglo construyó su propio campo cinematográfico a partir de la cultura empresarial y del nuevo ocio urbano, otras culturas construyeron sus campos cinematográficos siguiendo un esquema similar, aunque con resultados distintos. Después viene la institucionalización, necesaria para expandir el campo cinematográfico como único, encontrando una resistencia cultural a esta imposición, pero acabando con los anteriores campos cinematográficos para convertirse en el único. Si antes existía un campo cinematográfico que se definía por lo maravilloso de las imágenes cinematográficas, después se impuso un campo cinematográfico que se basaba en la narración. Posteriormente el campo cinematográfico volverá a cambiar. No es un concepto estático, sino dinámico, por eso hay que investigar su construcción a lo largo de la historia a través de los distintos discursos culturales sobre el cine.

Bibliografía

Manuales y monografías

- ABEL, Richard (1994). *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*. Berkeley: University of Carolina Press.
- (1998). "Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918". En: TALENS, Jenaro; ZUNZUNEGUI, Santos (coord.). *Historia general del cine. Volumen III. Europa 1908-1918*. Madrid: Cátedra, pp. 11-39.
- ALBA, Ramón (ed.) (2005). *Literatura española. Una historia de cine*. (1ª ed. 1999). Madrid: Polifemo.
- ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. (Ed. original 1985). Barcelona: Paidós.
- ALONSO GARCÍA, Luis (1995). "Hacia una historia de los textos". En: PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.). *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la AEHC*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, pp. 243-260.
- (1999). *El extraño caso de la historia universal del cine*. Valencia: Episteme.
- (2007). "Nota española sobre el 'cine primitivo'". En: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. 26, pp. 29-32.
- (2008a). *Historia y praxis de los media. Elementos para una historia general de la comunicación*. Madrid: Laberinto.
- (2008b). "Desplazamientos: la reintegración de los estudios de cine primitivo en la historia de los medios". (Ponencia). En: *Tenth Internacional DOMITOR Conference. Les cinémas périphériques dans le periode des premiers temps*.
- (2010a). *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Plaza y Valdés.

- (2010b, octubre). "De arañas y moscas: la formación del sistema sine y los principios de la distribución cinematográfica en España". *Archivos de la Filmoteca*. 66, pp. 131-145.
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Jesús Timoteo (1989). "1. Decadencia del sistema y movimientos regeneracionistas". En: ÁLVAREZ Fernández, Jesús Timoteo (et. al.). *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona: Ariel, pp. 11-26.
- ÁLVAREZ JUNCO, José (1993). "Los intelectuales: anticlericalismo y republicanismo". En GARCÍA DELGADO, José Luis (ed.). *Los orígenes culturales de la II República. IX Coloquio de Historia Contemporánea de España, dirigido por M. Tuñón de Lara*. Madrid: Siglo XXI, pp. 101-126.
- AMORÓS, Andrés (1991). *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*. Madrid: Espasa Calpe.
- "III. Los espectáculos". En: LAÍN ENTRALGO, Pedro (coord.). *La edad de plata de la cultura española (1898-1936). Tomo XXXIX. Volumen II. Letras, ciencia, arte, sociedad y culturas*. Madrid: Espasa Calpe.
- ANSOLA, Txomin (2002). *Del taller a la fábrica de sueños. El cine en una ciudad industrial. Barakaldo (1904-1937)*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ARACIL, Rafael; SEGURA, Antoni (1995). *Historia económica mundial y de España*. Barcelona: Teide.
- AUBERT, Paul (1993). "Intelectuales y cambio político". En: GARCÍA DELGADO, José Luis (ed.). *Los orígenes culturales de la II República. IX Coloquio de Historia Contemporánea de España, dirigido por M. Tuñón de Lara*. Madrid: Siglo XXI, pp. 25-100.
- AUMONT, Jacques (1997). *El ojo interminable, cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- BAHAMONDE MAGRO, Ángel; OTERO CARVAJAL; Luis Enrique (eds.) (1989). *La sociedad madrileña durante la Restauración. 1876-1931*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- BARNARD, Timothy (2004, octubre). "'Operador de máquinas': *Deus ex machina* de las primeras salas cinematográficas". *Archivos de la Filmoteca*, 48, pp. 11-39.
- BERENGUER, Ángel (1991). *Teoría y crítica del teatro*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. (Ed. Original 1985). Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (1971). "Campo intelectual y proyecto creador". En: Pouillon, Jean y otros. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.

- (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones.
- (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BOWSER, Eileen (1990). *History of the American Cinema. 2. The Transformation of Cinema. 1907-1915*. London: University of California Press.
- BRUNETTA, Gian Piero (1998). "La narración: del «kolossal» al realismo". En: TALENS, Jenaro; ZUNZUNEGUI, Santos (coord.). En: *Historia general del cine. Volumen III. Europa 1908-1918*. Madrid: Cátedra, pp. 75-112.
- (2009). *The History of Italian Cinema. A Guide to Italian Film From Its Origins to the Twenty First-Century*. New Jersey: Princeton University Press.
- BURCH, Noël (2004). *Praxis del cine*. (Ed. Original 1970). Madrid: Fundamentos.
- (2006). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. (Ed. Original 1987). Madrid: Cátedra.
- BURKE, Peter (1996). "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro". En: Burke, Peter (et. al.). *Formas de hacer Historia*. (1ª ed. 1993. Ed. Original en inglés 1991). Madrid: Alianza Editorial, pp. 11-37.
- (2006a). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- (2006b). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- BUTSCH, Richard (2007). "Changing Images of Movie Audiences". En: MALTBY, Richard; STOKES, Melvyn; ALLEN, Robert C. *Going to the Movies. Hollywood and the Social Experience of Cinema*. Exeter: University Exeter Press.
- CABERO, Juan Antonio (1949). *Historia de la cinematografía española. Once jornadas 1896-1946*. Madrid: Gráficas Cinema.
- CÁNOVAS, Joaquín (1997a). "1896-1914. Primeros años del cine en Madrid". En: Madrid, Juan Carlos de la. *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Oviedo: Trea, pp. 53-62.
- (1997b). "El cine mudo madrileño". En: Gubern, Román (coord.). *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas, pp. 53-63.
- (2002). "La legitimación artística de un nuevo espectáculo: fuentes literarias del cine mudo español". En: HEREDERO, Carlos F. *La imprenta dinámica: literatura española en el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, pp. 21-38.
- CAPEL SÁEZ, Horacio (1977). *Capitalismo y morfología urbana en España*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.

- CASSETTI, Francesco (2000). *Teorías del cine. 1945-1990*. (Ed. Original 1993). Madrid: Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (1999). "Introducción: Historia y análisis del film. Breve estado de la cuestión". En: CASTRO DE PAZ, José Luis; COUTO CANTERO, Pilar; PAZ GAGO, José María (eds.). *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid: Visor Libros, pp. 13-34.
- DANTO, Arthur C. (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. (Ed. Original 1981). Barcelona: Paidós.
- DICKIE, George (2005). *El círculo del arte: una teoría del arte*. (Ed. Original 1997). Barcelona: Paidós.
- DIEGO, Estrella de (1986). "Buscando a Hollywood desesperadamente. Una aproximación a las revistas de cine madrileñas". En VV.AA. *El cinematógrafo en Madrid. 1896-1960*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid: Concejalía de Cultura, pp. 155-159.
- CRESPO JORDÁN, Mercedes (1974, enero-diciembre). "Las salas madrileñas de exhibición, 1896-1925. Estudio geográfico de la distribución espacial de los cines madrileños". *Revista Geographica*, 1-4, pp. 73-130.
- DALL'ASTA, Mónica (1998). "El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas". En: TALENS, Jenaro; ZUNZUNEGUI, Santos (coord.). *Historia general del cine, vol. III*. Madrid: Cátedra, pp. 268-310.
- DESVOIS, Jean-Michel (1977). *La prensa en España (1900-1931)*. Madrid: Siglo XXI.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (1995). "Del teatro al cine mudo". En: PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.). *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la AEHC*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, pp. 261-270.
- (2000, julio-diciembre). "Relaciones teatro y cine: el estado de la cuestión". *Acotaciones*. Nº 5, pp. 73-89.
- (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- DUGAST, Jacques (2003). *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Paidós.
- ELSAESSER, Thomas (1998). "El cine alemán: sus orígenes y la primera década". En: TALENS, Jenaro; ZUNZUNEGUI, Santos. *Historia general del cine. Volumen III*. Madrid: Cátedra, pp. 135-158.
- ELSAESSER, Thomas; BARKER, Adam (eds.) (1990). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute.
- ESPÍN TEMPLADO, Pilar (1988). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. (Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas

obras representativas. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

- ESPINET, F. (1989). "4. El segundo frente informativo: revistas y prensa especializada". En: TIMOTEO ÁLVAREZ, Jesús (et. al.). *Historias de los medios de comunicación en España: periodismo, imagen y publicidad*. Barcelona: Ariel, pp. 50-70.
- FABIANI, Jean-Louis (2005). "Las reglas del campo". En: LAHIRE, Bernard (dir.). *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. (1ª Ed. 1999). Buenos Aires: Siglo XXI.
- FELL, John (1997). *El filme y la tradición narrativa*. (Ed. original 1974). Buenos Aires: Tres Tiempos.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1949). *Historia del cine. Tomo II. Nacimiento de un arte*. Madrid: Afrodiseo Aguado,
- FOLGAR DE LA CALLE, J.M. (1987). *Aproximación a la historia del espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- FOLGUERA, Pilar (1987). *Vida cotidiana en Madrid. El primer tercio del siglo a través de las fuentes orales*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid.
- FREEDBERG, David (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- FUENTES, Juan Francisco; FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier (1998). *Historia del periodismo español. Prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA DELGADO, José Luis (1992). "Madrid en los decenios interseculares: la economía de una naciente capital moderna". En: GARCÍA DELGADO, José Luis (ed.). *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares. VIII Coloquio de Historia Contemporánea, dirigido por Manuel Tuñón de Lara*. Madrid: Siglo XXI, pp. 405-414.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (2002). *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Ariel.
- GARCÍA SALINDO, Juan Antonio (2005). "Estudios de periodismo. Los primeros tratadistas españoles". En: DESVOIS, Jean-Michel (ed.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean François Botrel*. Bordeaux: Université d'Études Iberiques & Ibéroaméricaines.
- GARCÍA MORALES, Alfonso (1998, julio-diciembre). "Federico de Onís y el concepto de modernismo. Una revisión". *Revista Iberoamericana*, 184-185, pp. 485-506.
- GARCÍA SELGAS, Fernando J. (2003). "Pierre Bourdieu y la teoría social contemporánea". En: ALONSO, Luis Enrique (et. al.). *Cultura, desigualdad*

y reflexividad: la sociología de Pierre Bourdieu. Madrid: Catarata, pp. 65-84.

GAROFANO, Rafael (1986). El cinematógrafo en Cádiz. Una sociología de la imagen (1896-1930). Cádiz: Cátedra Municipal de Cultura.

GASKELL, Iván (1996). "Historia de las imágenes". En: BURKE, Peter (et al.). *Formas de hacer Historia*. (Ed. original 1993). Madrid: Alianza Editorial.

GAUDREAU, André; JOST, François (1995). *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós.

----- (2007). "Del "cine primitivo" a la "cinematografía atracción"". *Secuencias*, 26, pp. 10-28.

GEERTZ, Clifford (1997). *La interpretación de las culturas*. (Ed. original 1973). Barcelona: Gedisa.

GINZBURG, Carlo (1989). "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales". En: *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa, pp. 138-175.

----- (2001). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. (Ed. original 1976). Barcelona: Península.

GOMERY, Douglas (1992). *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press.

----- (1998). "Primera parte. Modelos y prácticas de la organización industrial". En TALENS, Jenaro; ZUNZUNEGUI, Santos (coord.). *Historia general del cine. Volumen II. EE.UU. (1908-1915)*. Madrid: Cátedra, pp. 13-118.

GÓMEZ, María Asunción (2000). *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, pp. 19-33.

GÓMEZ APARICIO, Pedro (1974). *Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la Dictadura*. Madrid: Editora Nacional.

GÓMEZ MESA, Luis (1978). *La literatura española en el cine nacional (Documentación y crítica)*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.

GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España, con especial referencia al periodo 1936-1977*. Madrid: Editorial Universidad Complutense.

GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel (2003). *El cine que vio Fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*. México: Fondo de Cultura Económica.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira (1996). "Pioneros y creadores del cine mudo catalán (1896-1914)". En: MADRID, Juan Carlos de la (coord.). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Gijón: Universidad de Oviedo: Ayuntamiento de Gijón, pp. 232-237.

- (1997). "El cine mudo en Barcelona". En: GUBERN, Román (coord.). *Un siglo del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas, pp. 29-51.
- (2010). "El espectáculo y la industria del cine en España de 1905 a 1914. Asentamiento social definitivo del espectáculo cinematográfico y tentativas de búsqueda en la producción autóctona". En: LAHOZ, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 103-132.
- GONZÁLEZ TORREBLANCA, Nieves (2007). Madrid. *Patio de butacas. Crónica social de los Cinematógrafos Madrileños*. Madrid: La Librería.
- GOROSTIZA, Jorge (1997). *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra: Filmoteca Española.
- GRIEVESON, Lee (2004). *Policing Cinema. Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*. London: University of California Press.
- GUASCH, Ana María (2003). "5. Las estrategias de la crítica de arte". En GUASCH, Ana María (ed.). *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- GUBERN, Román (1994). *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española.
- (1995). "Conferencia inaugural. Los caminos del historiador". En: Pérez Perucha, Julio (coord.). *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la AEHC*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, pp. 11-16.
- GUNNING, Tom (1989, junio-agosto). "La presencia del narrador: la herencia de los films Biograph de Griffith". En: *Archivos de la Filmoteca*, 2, pp. 100-109.
- GUTIÉRREZ, Alicia B. (2002). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Madrid: Tierradenadie.
- HERNÁNDEZ EGUILUZ, Aitor (1994-1995). "La crítica cinematográfica y la historia del cine a través de la prensa especializada". *Artígrama*, 11, pp. 237-255.
- HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena (1995). *Los caminos de la historia. Cuestiones de historiografía y método*. Madrid: Síntesis.
- (2004). *Tendencias historiográficas actuales. Escribir historia hoy*. Madrid: Akal.
- ÍÑIGUEZ BARRENA, María Francesca (1999). *La parodia teatral en España (1868-1914)*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones.
- JARVIE, Ian Charles (1974). *Sociología del cine*. Madrid: Guadarrama.

- JIMÉNEZ, José (2004). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos.
- JORGE ALONSO, Ana; MAYA RETAMAR, Rocío de la (1998). *La exhibición cinematográfica en Andalucía. Crisis y reestructuración del mercado de salas de cine*. [Sin loc.]: Junta de Andalucía: Consejería de Cultura.
- JOVER ZAMORA, José María; GÓMEZ-FERRER, Guadalupe (2001). "En los umbrales Del siglo XX. Expansión económica, crisis social". En: JOVER ZAMORA, José María; GÓMEZ-FERRER, Guadalupe; FUSI, Juan Pablo. *España: sociedad, política y civilización. (Siglos XIX-XX)*. Madrid: Debate, pp. 462-467.
- "Cultura y civilización: la plenitud de la Edad de Plata". En: JOVER ZAMORA, José María; GÓMEZ-FERRER, Guadalupe; FUSI, Juan Pablo. *España: sociedad, política y civilización. (Siglos XIX-XX)*. Madrid: Debate, pp. 578-631.
- JULIÁ, Santos; RINGROSE, David; SEGURA, Cristina (1995). *Madrid. Historia de una capital*. Madrid: Alianza Editorial.
- JULIA, Santos (2008). *Vida y tiempo de Manuel Azaña*. Madrid: Altea Taurus Alfaguara.
- KEIL, Charlie; SINGER, Ben (ed.) (2009). *American Cinema of the 1910. Themes and Variations*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- LAGNY, Michele (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. (Ed. original 1992). Barcelona: Bosch Casa Editorial.
- LAHIRE, Bernard (2005). "Campo, fuera decampo, contracampo". En: LAHIRE, Bernard (dir.). *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. (1ª Ed. 2005). Buenos Aires: Siglo XXI.
- LAHOZ, Juan Ignacio (1989, junio-agosto). "La casa Cuesta y la cinematografía valenciana hasta 1914". *Archivos de la Filmoteca*. N° 2, pp. 40-45.
- LIESSMANN, Konrad Paul (2006). *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder.
- LLINÁS, Francisco (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales: Centro de Arte Reina Sofía.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1999). *Historia de la fotografía en España*. (1ª Ed. 1997). Madrid: Lunwerg Editores.
- LÓPEZ RUIZ, José María (1998). *Aquel Madrid del cuplé*. Madrid: El Avapiés.
- LÓPEZ SERRANO, Fernando (1999). *Madrid, figuras y sombras. De los teatros de títeres a los salones de cine*. Madrid: Editorial Complutense.
- LÓPEZ YEPES, Alfonso (1991). "Bibliografía de obras de consulta españolas sobre cinematografía (1896-1989)". *Documentación de las Ciencias de la información*. N° 14, pp. 181-305.

- (1992). "Catálogo de revistas cinematográficas españolas (1907-1989)". *Revista General de Información y Documentación*. Vol. 2. Nº 1, pp. 121-182.
- MADRID, Juan Carlos de la (1996). *Cinematógrafo y "varietés" en Asturias (1896-1915)*. Oviedo: Principado de Asturias.
- MALDONADO, Tomás (1998). *¿Qué es un intelectual?* Barcelona: Paidós.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina (1992). *Los primeros veinticinco años del cine en Madrid. 1896-1920*. Madrid: Filmoteca Española.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel (1991). *Historia de España. Vol. 6. Restauración y crisis de la monarquía (1874-1931)*. Madrid: Alianza Editorial.
- METZ, Christian (2001). *El significativo imaginario. Psicoanálisis y cine*. (Ed. Original 1977). Barcelona: Paidós.
- MONTIEL, Alejandro (1999). *Teorías del cine. Un balance histórico*. (1ª Ed. 1992). Barcelona: Montesinos
- MILLÁN SÁNCHEZ, Fernando (1983). *La revolución laica: de la Institución Libre de Enseñanza a la escuela de la República*. Valencia: Fernando Torres-Editor.
- MIGUEL SALANOVA, Santiago de (2010). *Del casticismo al cosmopolitismo: el Distrito Centro (1905-1930)*. (Tesis T.F.M). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <<http://eprints.um.es/11947/>>.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. (1998, abril). "¿Tú vas al cine? Mira que es un medio diabólico de perversión (sobre la recepción del cine en la España de los años diez)". *Secuencias*, 8, pp. 9-16.
- (2008). *Paisaje(s) del cine mudo en España*. Valencia: Filmoteca de Valencia.
- MONTERO DÍAZ, Julio; CABEZA SAN DEOGRACIAS, José (eds.). (2005). *Por el precio de una entrada. Estudios sobre historia social del cine*. Madrid: Rialp.
- MORAL RUIZ, Carmen del (2004). *El género chico. Ocio y teatro en Madrid, (1880-1910)*. Madrid: Alianza Editorial.
- NIELFA CRISTOBAL, Gloria (2007). "La economía de Madrid: desde la crisis colonial hasta el final de la Guerra Civil". En: FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio (dir.). *Historia de Madrid* (1ª Ed. 1993). Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, pp. 662-669.
- NOIRIEL, Gérard (1997). *Sobre la crisis de la historia*. (Ed. original 1996). Madrid: Cátedra-Universitat de Valencia.
- OLMOS, Víctor (2006). *La casa de los periodistas. Asociación de la Prensa de Madrid, 1895-1950*. Madrid: Asociación de la Prensa de Madrid.

- ORTEGA Y GASSET, José (2004). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. (1ª Ed. 1956). Madrid: Revista de Occidente: Alianza Editorial.
- OTERO CARVAJAL, Luis Enrique (1993). "Ciencia y cultura en Madrid, siglo XX. Edad de Plata, tiempos de silencio y mercado cultural". En: FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio (dir.). *Historia de Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, pp. 697-717.
- PAECH, Anne; PAECH, Joachim (2002). *Gente en el cine. Cine y literatura hablan de cine*. (Ed. original 2000). Madrid: Cátedra.
- PALACIO, Manuel (2003). "Los públicos cinematográficos de la década decisiva (1905-1915). El cine y el espacio público español". En: VV.AA. *La construcció del public dels primers espectacles cinematogràfics*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció, pp. 47-57.
- (2010). "Los salones cinematográficos españoles. El camino que llevó a la Gran Vía". En: LAHOZ, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Valencia: Ediciones de la Fílmoteca, pp. 269-278.
- PELAZ, José-Vidal; RUEDA, José Carlos (eds.) (2002) *Ver cine. Los públicos cinematográficos en El siglo XX*. Madrid: Rialp.
- PELÁEZ, Andrés (1986). "Escenografía cinematográfica en Madrid (1915-1960)". VV.AA. *El cinematógrafo en Madrid. 1896-1960*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid: Concejalía de Cultura, pp. 133-137.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1996). *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1930*. Salamanca: Librería Cervantes.
- (2004). *Realismo teatral y realismo cinematográfico: las claves de un debate, España 1910-1936*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (1999). "Estética analítica". En: BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. 2*. Madrid: Visor Dis, pp. 92-104.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1989, junio-agosto). "La singular trayectoria de "Cuesta, Valencia"". *Archivos de la Fílmoteca*. Nº 2, pp. 46-53.
- (1992). *Cine español. Algunos jalones significativos*. Madrid: Film 210.
- (2004). "Narración de un aciago destino (1896-1930)". En: GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIBAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro. *Historia del cine español*. (1ª Ed. 1994). Madrid: Cátedra, pp. 19-88.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (1986). "Los cines madrileños: del barracón al rascacielos". VV.AA. *El cinematógrafo en Madrid 1896-1960*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid: Concejalía de Cultura, pp. 69-83.

- PERKINS, Vselvod F. (1997). *El lenguaje del cine*. (1ª Ed. 1976). Madrid: Fundamentos.
- PUELLES BENÍTEZ, Manuel de (1991). "Secularización y enseñanza en España (1874-1917)". En: GARCÍA DELGADO, José Luis (ed.). *España entre dos siglos (1875-1931). Continuidad y cambio. VII Coloquio de Historia Contemporánea de España dirigido por Manuel Tuñón de Lara*. Madrid: Siglo XXI, pp. 191-212.
- PUYAL, Alfonso (2003). *Cinema y arte nuevo: la recepción fílmica en la vanguardia española, 1917-1937*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra.
- RIBAS, Iolanda (2010). "El papel de la distribución en Cataluña durante la Primera Guerra Mundial". En: LAHOZ, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp.408-414.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2002). "La semilla y sus frutos. Lo sainetesco en el cine español". En: HEREDERO, Carlos F. (coord.). *La imprenta dinámica: literatura española en el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, pp. 221-245.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos (1993). "El desarrollo de la ciudad y la política urbanística". En: FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio (dir.). *Historia de Madrid*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 578-588.
- SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain (2005). "A propósito del campo literario: historia, geografía, historia literaria". En: LAHIRE, Bernard (dir.). *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. (1ª Ed. 1999). Buenos Aires: Siglo XXI.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1962). *Madrid. Crónica y guía de una ciudad impar*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SALAÜN, Serge (1990). *El cuplé, 1900-1936*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SALAÜN, Serge; ROBIN, Claire-Nicole (1991). "Artes y espectáculos: tradición y renovación". En: SALAÜN, Serge; SERRANO, Carlos (eds.). *1900 en España*. Madrid: Espasa Calpe.
- SAMBRICIO, Carlos; LOPEZOSA, Concepción (2000). *Cartografía histórica. Madrid región capital*. Madrid: Comunidad de Madrid: Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes: Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Francisco (1993). "La sociedad madrileña en el siglo XX". En: FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio (dir.). *Historia de Madrid*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 647-660.

- SÁNCHEZ SALAS, Daniel (1998). "La figura del explicador en los inicios del cine español". En: CERDÁN, Josetxo; PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.). *Tras el sueño. Actas del centenario. VII Congreso de la AEHC*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas: AEHC, pp. 73-84.
- (2007). *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española*. Murcia: Filmoteca Regional Francisco Rabal: Murcia Cultural S.A.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1996). *El siglo de la luz, aproximaciones a una cartelera. Del kinetógrafo a Casablanca*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- SCHÜTTE, Wolfram (1971). "Normas para la crítica cinematográfica". En: HAMM, Peter (ed.). *Crítica de la crítica*. Barcelona: Seix Barral, pp. 77-83.
- SEGUIN, Jean-Claude (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Acento.
- SEOANE, María Cruz (1996). "I. La prensa". En: LAÍN ENTRALGO, Pedro (coord.). *Historia de España. Tomo 3, La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936). Vol. 2, Letras, ciencia, arte, sociedad y culturas*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 701-730.
- SEOANE, María Cruz; SAÍZ, María Dolores (1998). *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*. (1ª Ed. 1996). Madrid: Alianza Editorial.
- SERRANO, Carlos (1991). "Los «intelectuales» en 1900: ¿ensayo general?". En: SALAÜN, Serge; SERRANO, Carlos (ed.). *1900 en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SHINER, Larry (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. (Ed. Original 2001). Barcelona: Paidós.
- SIMANCAS, Víctor (1969). *El mito del gran Madrid*. Madrid: Guadiana.
- SOTO VÁZQUEZ, Begoña (2001). *De su presentación a la primera temporada continuada de exhibiciones. Introducción del cinematógrafo en los usos del ocio sevillano*. (Tesis doctoral).
- (2008). "De la periferia de ultramar al centro de la metrópolis. El cinematógrafo y la guerra de Cuba vistos desde España" (Ponencia). *10º congreso internacional Domitor. 17-21 junio 2008. Girona/Perpignan*.
- STAIGER, Janet (1997). "El modo de producción de Hollywood hasta 1930". En: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. (Ed. Original 1985). Barcelona: Paidós, pp. 97-168.
- STAM, Robert (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. (Ed. Original 2000). Barcelona: Paidós.
- TUBAU, Iván (1983). *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*. Barcelona: Universitat.

- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1984). *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. (1ª Ed. 1970). Madrid: Tecnos.
- (1993). "Grandes corrientes culturales". En: GARCÍA DEGADO, José Luis (ed.). *Los orígenes culturales de la II República. IX Coloquio de Historia Contemporánea de España, dirigido por M. Tuñón de Lara*. Madrid: Siglo XXI, pp. 1-24.
- URÍA, Jorge (2008a). "Sociabilidad informal y semiótica de los espacios. Algunas reflexiones de método". *Studio Historica. Historia Contemporánea*, 26, pp. 177-212.
- (2008b). *La España liberal (1868-1917). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis.
- UTRERA, Rafael (1981). *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad.
- (1985a). *8 calas cinematográficas en la literatura de la Generación del 98*. Sevilla: Padilla Libros.
- (1985b). *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC.
- (2002). "Entre el rechazo y la fascinación. Los escritores del 98 ante el cinematógrafo". En: HEREDERO, Carlos F. (coord.). *La imprenta dinámica: literatura española en el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, pp. 221-246.
- VALLÉS, Antonio (1990, junio-agosto). "Aproximación a la prehistoria de la política cinematográfica española". *Archivos de la Filmoteca*, 6, pp. 6-13.
- VILLA, Rocío de la (2003). "El origen de la crítica de arte". En GUASCH, Ana María (ed.). *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- VILLACORTA BAÑOS, Francisco (1985). *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912)*. Madrid: CSIC.
- ZOLBERG, Vera L. (2002). *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1986). *El cine en el País Vasco. La aventura de una cinematografía periférica*. Murcia: Filmoteca Regional.

Fuentes

- ALSINA, José (1914-06-24). "Fiestas cinematográficas.-El incidente de L'Aiglon.-La independencia del teatro". *Mundo Gráfico*.
- (1915-09-01). "Crónicas teatrales. La derivación cinematográfica.-¿Hacia el teatro literario?". *Mundo Gráfico*.

- ANDRENIO, [seud. de Eduardo Gómez Baquero] (1908-12-17). "Los excines". *Nuevo Mundo*.
- (1913-10-23). "El teatro de la vida. La literatura y el cinematógrafo". *Nuevo Mundo*.
- BARBÉNS, Francisco de (1914). *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro. Estudio pedagógico social*. Barcelona: Luis Gili.
- BORRÁS, Tomás (1915-02-08). "La semana teatral. Temas de actualidad". *La Ilustración Española y Americana*, p. 71.
- BROUTÁ, Don Julio (1897). *La ciencia moderna. Sus tendencias y cuestiones con ella relacionadas*. Barcelona: Montaner y Simón.
- CAMBA, Julio (1907-07-25). "El "cine"". *Nuevo Mundo*.
- (2009). "Cómo escribo los artículos (1913)". En: GRACIA, Jordi; RODENAS, Domingo (eds.). *El ensayo español, siglo XX*. Barcelona: Crítica, pp. 229-230. (Art. publicado en *La Tribuna* el 29 de mayo de 1913).
- CAMPILLO, G. del (1913-10-31). "De nuestro corresponsal en Madrid". *Arte y Cinematografía*, 72, p. 6.
- CÁNOVAS, Antonio [1912]. *La fotografía moderna. Manual compendiado de los conocimientos indispensables al fotógrafo*. Madrid: Imprenta de J. Fernández Arias.
- CASTRO GUZMÁN, Luis de (1913-11-15). "El cine se impone". *Arte y Cinematografía*, 73, pp. 7-8.
- COADY, R.C. (2003. octubre). "Censurando el cine". *Archivos de la Filmoteca*, 45, pp. 35-37. (Art. original: "Censuring the Motion Picture" (1916, abril). *The soil*, 1, pp. 37-38).
- "Conflicto agudo" (1913-05-03). *El Cine*, 69.
- CONTRERAS Y CAMARGO, Enrique (1910-12-15). "La moral del cine". *Nuevo Mundo*.
- CUENCA, Carlos Luis de (1908-03-15). "La moral pelicular". *La Ilustración Española y Americana*, pp. 158-160.
- "Del realismo á la realidad" (1912-08-28). *Alrededor del mundo*, p. 175.
- Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* (1899). [En línea] (Décimotercera edición). Madrid: Imprenta de los Sres. Hernando y compañía.
- Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* (1914) [En línea]. (Decimocuarta edición). Madrid: Imprenta de los sucesores de Hernando.
- "Diez años de cine" (1913-07-20). *Alrededor del Mundo*, pp. 53-54.

- DENCH, Ernest A. (1914). *Playwriting for the cinema. Dealing with the writing and marketing of scenarios*. London: Adam and Charles Black.
- "El cinematógrafo para estudiar botánica" (1906-09-26). *Alrededor del Mundo*.
- "El cinematógrafo religioso y educativo" (1913-02-12). *Alrededor del Mundo*, pp. 126-127.
- EL ESPECTADOR (seud. de Federico de Onís) (1915, enero-febrero). "El cinematógrafo". *España*, 1-3, p. 6, 5, p. 5.
- "El género varietés y el cinematógrafo" (1907-10-01). *Artístico-Cinematográfico*, 3, p. 1.
- "El teatro y el "cine"" (1907-08-15). *El arte del teatro*, pp. 1-13.
- FOSFORO (seud. de Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes) (1915, octubre-diciembre). *España*. N^o 40-41, p. 10. N^o 43-46, p. 10 (N^o 44, p. 14). N^o 49, p. 10.
- GIL, Roselló (1916-08-15). "El ciclón". *Arte y Cinematografía*, 131, p. 10.
- GÓMEZ URQUIJO, P. (1915-03-31). "Decadencia del "cine"". *Mundo Gráfico*.
- GRILLITO (1913-05-28). "Comiquerías... Y armas al hombro. ¡¡¡La descuajarin-gacineción!!!". *Mundo Gráfico*.
- IGLESIAS, Prudencio (1913-11-02). "Notas finales:". *El Duende*, pp. 12-13.
- JORDI Y MARTÍ, Francisco (1902). *El foto-cinemo-grabador. Tratado práctico de fotografía, cinematografía y fotograbado* (3^a Ed. del libro *El fotógrafo*). Barcelona.
- JURADO, José María (1907-10-15). "El triunfo de la película". *Artístico-Cinematográfico*, 4, pp. 1-2.
- (1908-01-15). "El cinematógrafo. Su pasado. Su presente. Su porvenir". *Artístico-Cinematográfico*, 10, p. 1.
- "La novela del cinematógrafo" (1908-04-01). *Por Esos Mundos*, pp. 333-337.
- "La producción cinematográfica" (1914-02-28). *Arte y Cinematografía*, 79, pp. 3-4.
- LARRUBIERA, Alejandro (1910-12-08). "Progresamos". *La Ilustración Española y Americana*, p. 335.
- "Los cinematógrafos" (1907-01-17). *Nuevo Mundo*.
- "Los operadores" (1907-11-01). *Artístico-Cinematográfico*, 5, pp. 1-2.
- "Los piratas" (1907-12-01). *Artístico-Cinematográfico*, 7, PP. 2-3.
- "Los progresos del cinematógrafo. Diez años de "cine"" (1913-08-03). *Alrededor del Mundo*, pp. 81-83.

- "Los progresos del cinematógrafo. Como se hacen las películas" (1913-08-03). *Alrededor del Mundo*, pp. 81-83.
- "Los triunfos del "cine"" (1914-03-29). *Alrededor del Mundo*, pp. 302-305.
- MAEZTU, Ramiro de (1913-05-15). "Desde Berlín. El problema del "cine"". *Nuevo Mundo*.
- MAINAR, Rafael (2005). *El arte del periodista* (Ed. Original 1906. Barcelona: Sucesores de Manuel Soler). Barcelona: Destino.
- MIQUIS, Alejandro [seud. de Anastasio Anselmo González] (1907-06-20). "El fin de los "cines". Homeopatía escénica". *Nuevo Mundo*.
- (1908-01-09). "El teatro popular". *Nuevo Mundo*.
- MIRAT, Ernesto (1912-10-02). "La cinematografía triunfante". *Mundo Gráfico*.
- (1912-10-30). "«Los miserables» en acción". *Mundo Gráfico*.
- MUFFONE, Juan (1907). *La fotografía. Manual para aficionados* (Traducido de la 6ª ed. italiana por Miguel Domenge Mir). Barcelona: Gustavo Gili.
- NAMIAS, Rodolfo (1911). *Manual práctico y recetario de fotografía* (3ª ed. española refundida y aum. Traducido del italiano por el D. José María de Jaureguizar). Madrid: Bailly-Bailliere.
- "Opinión y concepto sobre el Cinematógrafo" (1915-01-31). *Arte y Cinematografía*, 101.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1909-12-06). "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística*, p. 794.
- PONTES, Amadeo (1912-06-01). "El cinematógrafo: su constitución y funcionamiento". *Por Esos Mundos*, pp. 745-750.
- REQUENA, F.; CAMPILLO, G. del (1913-01-15). "El cine en Madrid". *Arte y Cinematografía*. Nº 56, pp. 1-2.
- SAFFOR, Dy (1914-02-15). "El cinematógrafo educativo". *Arte y Cinematografía*. Nº 78, pp. 11-12.
- SERRANO, Alfredo (1925). *Las películas españolas. Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción-cinematográfica en España. Su pasado, su presente y su porvenir*. Barcelona: Alfredo Serrano.
- UNAMUNO, Miguel de (1895, febrero). "En torno al casticismo. La tradición eterna". *La España Moderna*. Nº LXXIV, pp. 17-40.
- VALLE, Renato la (1914-02-15). "El teatro y el cinematógrafo". *Arte y Cinematografía*. Nº 78, pp. 5-11.
- VASSKUR, Carlos (1908-01-01). "El cinematógrafo en la ciencia". *Artístico-Cinematográfico*. Nº 9.
- VERA, Vicente (1909-02-28). "El cinematógrafo con colores". *La Ilustración Española y Americana*. Nº VIII, p. 127.

