



Blasones, tópicos y joyas arquitectónicas para dibujar un país “premoderno”

Antonia del Rey Reguillo

Con las nuevas formas de ocio que instaure en occidente la cultura del trabajo surgida con la llegada de la modernidad, uno de los hábitos que se imponen en las pautas de vida del hombre de finales del ochocientos es el de viajar, el de recorrer el mundo para descubrir espacios naturales y urbanos cuya accesibilidad hasta entonces había sido algo privativo de individuos intrépidos y de minorías muy selectas. Como símbolo de ese mundo nuevo donde el progreso técnico y científico había impuesto un ritmo de vida cuyas señas de identidad eran el cambio y la movilidad, el viaje se convierte durante el siglo diecinueve en algo relativamente accesible para las clases acomodadas, gracias a la emergencia de una nueva industria, la del turismo, encargada de promoverlo y facilitarlo, introduciendo para ello un nuevo sistema cuyos usos van a convertir el hecho viajero en lo que hoy se conoce como “la experiencia turística”.¹

Por su parte, el cine, a semejanza del viaje, está vinculado directamente a la idea de modernidad desde una doble vertiente. Si por una parte su misma existencia es el resultado del avance científico y técnico propio de los tiempos, por otra, la esencia de su naturaleza basa sus relatos en el devenir y el cambio continuos, tanto temporales como espaciales, y no sólo eso, sino que, para muchos de sus primitivos espectadores, el cine representó el único instrumento del que podían servirse para disfrutar de un número indeterminado de sensaciones que los aproximaban a la experiencia viajera, bien es verdad que de forma virtual. Y es que, de alguna manera, el cinematógrafo resultaba un instrumento idóneo para transmitir esa experiencia. Como se ha señalado repetidamente, “hay algo en el cine que reproduce, casi siempre, esa ilusión del viaje [...] y que da forma a la vertiente espectacular del cinematógrafo: la que trata de satisfacer la inagotable demanda de nuevas impresiones que siempre tiene la mirada

1. La primera empresa de turismo, organizada por el británico Thomas Cook, había iniciado en 1841 sus primeros *tours*, con recorridos planificados en función del trazado de la red ferroviaria, pues el tren era entonces la forma de desplazamiento más segura y rápida.

del espectador”.² Esa demanda se conseguiría saciar a base de todo tipo de filmaciones realizadas en los más remotos rincones del planeta con el fin de ofrecer a los espectadores el exotismo y la novedad que representaban las diferentes culturas y paisajes del mundo.

Durante las primeras décadas del cinematógrafo, en su constante necesidad de llenar las programaciones de los cada vez más numerosos y visitados espacios de exhibición, las marcas productoras se sirvieron de las actualidades más o menos reconstruidas, de los documentales y de los filmes de ficción para generar una producción específica sobre cada cultura y país que, inevitablemente, acabaría configurando todo un imaginario cinematográfico sobre las diferentes naciones y ámbitos culturales del mundo, que, por lo demás, se sumaba al creado con anterioridad por la literatura y las artes. Desde las pantallas y a escala planetaria ese imaginario se transmitía a los espectadores primitivos, la mayoría de los cuales, sin posibilidad de acceso directo a los espacios mostrados en las imágenes, se habituaba así a “pensarlos” a partir de las “verdades” servidas por la pantalla. En este sentido, el cine se comportaba como un poderoso agente al servicio de la invención de los perfiles y características que irían dibujando en la imaginación y la memoria colectivas la fisonomía de los distintos países y culturas del mundo en un proceso que tuvo mucho que ver con lo que el historiador Eric Hobsbawm ha llamado “la invención de la tradición”,³ dado que aquellos perfiles eran el producto de una cuidadosa operación de selección, reformulación y mixtificación de los rasgos más tópicos de cada cultura.

En el caso de España, dichas “invenciones” se ajustarían en líneas generales a las apreciaciones vertidas sobre ella por los escritos de los viajeros románticos, pues no en vano fue el francés Prosper Mérimé el que con su novela *Carmen* acuñó el mito hispánico por excelencia, y las productoras cinematográficas francesas serían sus primeras adaptadoras a la pantalla, con la factoría Lumière a la cabeza.⁴ A través de esa visión segada, España y “lo español” devienen a través del cine en un objeto atractivo –potencial destino turístico– cuyo interés radica precisamente en su falta de modernidad. Así se instauraba una pauta que sería secundada insistentemente, no sólo por el cine europeo y estadounidense, sino por los propios cineastas españoles, cuando de producir películas para el consumo exterior se trataba. Una tendencia que se puede apreciar ya en cineastas primitivos de tan reconocida solvencia como fue el turolense Segundo de Chomón, el más internacional de los directores españoles del período mudo.

2. V. J. Benet (2001: 87-102).

3. E. Hobsbawm (2002: 7-21).

4. Sólo en el catálogo Lumière de 1896 figuran 45 vistas rodadas en Madrid, Sevilla y Barcelona. Y ellas eran sólo el principio de una larga lista que, suscrita por camarógrafos nacionales e internacionales, iría aumentando año tras año.

Si bien es cierto que este realizador ha pasado a la historia del cine por su maestría y creatividad en el desarrollo de películas centradas en temas feéricos y fantásticos –ámbitos genéricos idóneos para desplegar sus habilidades con los trucajes o efectos especiales–, no lo es menos que un porcentaje amplio de su producción se ciñó a asuntos más realistas y a géneros narrativos como el drama o la comedia. Además, durante las dos etapas en las que el realizador trabajó en Barcelona –de 1902 a 1905 y de 1910 a 1912– filmó noticias de actualidad y desarrolló una producción de documentales para la casa Pathé de los que una pequeña muestra ha llegado hasta nosotros. En realidad, Chomón nunca abandonaría este último género con el que se había iniciado como cineasta en 1901, sino que siguió fiel a él a lo largo de los años. Precisamente a través de sus documentales pudo mostrar lugares de la geografía española que resultaban de interés para el público internacional, mientras, en paralelo y en clave de ficción, desarrolló diversos relatos sobre temas españoles, algunos pensados para consumo interno y otros para ser exhibidos en el exterior.

La incursión en dichos temas la propiciaron básicamente los dos períodos en los que el cineasta se instaló en la capital catalana. De hecho, en su primera etapa barcelonesa, además del coloreado, rotulado y distribución de películas francesas para España y Suramérica, Chomón inició sus filmaciones con un saldo de cinco documentales centrados en Barcelona y alrededores –de los que sólo nos ha llegado *Barcelona, parc au crepuscle* (*Parque de Barcelona al crepúsculo*, 1904)–. Además pudo completar cuatro reportajes de actualidad. De éstos sólo *Reception de S.M. Alphonse XIII à Barcelona* (*Llegada de Alfonso XIII a Barcelona*, 1904) se ha conservado,⁵ además de la simulación historicista *Los héroes del sitio de Zaragoza* (1905) sobre la defensa de la ciudad frente a las tropas napoleónicas. De vuelta a París, en sus cuatro años de trabajo como técnico cualificado de la marca Pathé durante los que realizó en torno a ciento cincuenta películas, sólo en una ocasión se desplazó a filmar en España, y fue con motivo de la boda real celebrada en 1906. Su reportaje *Le mariage du roi Alphonse XIII* (*Boda del rey Alfonso XIII*) es el único conservado de los tres que rodó en Madrid en relación con las celebraciones habidas por las nupcias regias.

Sin embargo, todo pareció cambiar durante su segunda estancia barcelonesa, entre 1910 y 1912, cuando el cineasta aragonés se implicó intensamente en la tarea de filmar películas centradas en temas españoles, una vez establecida su colaboración con Joan Fuster Garí, el que sería su socio capitalista durante este período. Ambos se habían unido con el propósito de generar una producción propia destinada al consumo interno. Para ello, en un primer momento, dieron pie a un cine de tipo populista

5. Los títulos de esos primeros documentales y reportajes están consignados en J. G. Tharrats (1988: 74-79).

y castizo inspirado en temas y tipos de la cultura popular española hasta completar veintiuna películas cuyos asuntos se basaban en dramas históricos, sainetes y sobre todo zarzuelas, de las que Chomón llegó a adaptar siete títulos de entre los más conocidos por el público.⁶ Más adelante, convertida la marca en concesionaria de la Pathé, la producción amplió su temática incorporando melodramas, comedias y algunas fantasmagorías hasta sumar dieciséis filmes más de los que ninguno ha llegado hasta nosotros. Probablemente, como han señalado los estudiosos, esta significativa desaparición de títulos pudo tener que ver con el hecho de su mala o nula distribución, que habría hecho innecesario el tiraje de copias en un número suficiente como para que alguna de ellas se hubiera conservado.⁷

Hubo que esperar a la disolución de la sociedad Chomón/Fuster, ocurrida a finales de 1910, para que el aragonés retomara los asuntos españoles con la filmación de un nuevo grupo de documentales en los que, tal como hiciera en su primera etapa de cineasta, se interesó por Barcelona y Montserrat además de dirigir su atención hacia otras zonas peninsulares como Los Pirineos, Mallorca, Gerona, Zaragoza y Toledo, todas ellas perfectamente situadas en los circuitos turísticos que ofertaban las agencias del momento.⁸ De los títulos que se han conservado —*Barcelona et son parc* (*Barcelona y su parque*, 1911), *Géronne, la Venise espagnole* (*Gerona, la Venecia española*, 1912), *L'antique Tolède* (*La antigua Toledo*, 1912) y *Burgos* (1912)—⁹ los dos últimos resultan especialmente significativos en relación con lo dicho, pues permiten apreciar la capacidad del director para captar no sólo la belleza de los lugares, sino las pautas vitales de las gentes que los habitan, dibujando así los rasgos de la vida cotidiana de un país que se vislumbra todavía alejado del progreso y la modernidad detectables en otros ámbitos europeos donde aquellos documentales supues-

6. Dichas zarzuelas *Los guapos*, *El puñao de rosas*, *Las carceleras*, *El pobre Valbuena*, *La tempranica*, *Las tentaciones de San Antonio*, *La fiesta de San Antón* (Además de por su popularidad, resultaban especialmente interesantes para el director por las grandes posibilidades visuales que adivinaba en ellas (Tharrats, 1988: 133-135).

7. Según J. M. Minguet Batllori (1999: 34 y 35), el hecho de que muy pocas de estas películas producidas por la marca Chomón/Fuster fueran incorporadas al catálogo de la Pathé explicaría que no se haya conservado ninguna copia de ellas en alguna de las filmotecas del mundo.

8. La pauta de los itinerarios la establecía la canónica guía Baedeker para quien la herencia artística española era el objetivo que debía marcar el itinerario de los *tours* organizados. De ahí que catedrales, castillos, palacios y colecciones de arte compusieran la dieta estándar que alimentaba sus recorridos, centrados en un principio en el eje ferroviario Barcelona, Zaragoza, Madrid y Sevilla, ciudades que además de sus propios alicientes propiciaban la oportunidad de realizar desplazamientos hacia otras localidades, dada su condición estratégica de nudos ferroviarios (Barke y Towner, 1996).

9. *Burgos* es uno de los cuatro documentales conservados, junto a *L'antique Tolède* y *Géronne, la Venise espagnole*, y aunque su realización por Chomón no está suficientemente documentada, existen datos que permiten atribuírselo junto a *Sierra del Monseny* y *La Costa Brava*.

tamente podían ser exhibidos. Es decir, la operación de selección realizada por Chomón –al privilegiar estas ciudades monumentales y obviar otras más modernas e industrializadas– permite que, desde su riqueza arquitectónica, sus blasones y su historia pasada, ellas se erijan en símbolos palpables de esa no-modernizada que, paradójicamente, va a ser la esencia de su atractivo para sus potenciales “modernos” visitantes.¹⁰

Poco después, Chomón se hallará trabajando bajo el paraguas de la marca Ibérico Films, nueva delegación de la firma Pathé en Barcelona, dispuesta para que el cineasta aragonés pudiera producir filmes de asuntos españoles destinados al mercado internacional. Es así como afronta once películas de ficción, entre agosto de 1911 y mayo de 1912, con temas de muy diversa índole, que de nuevo abarcan escenas de trucajes y fantasmagorías, aunque ahora puestas al servicio de los intereses narrativos propios de cada película.¹¹ A pesar de que sólo se conservan dos títulos del conjunto –*L'iris fantastique* (*El iris fantástico*) y *Rêver reveillé* o *Superstition andalouse* (*Soñar despierto* o *Superstición andaluza*)–, las meticulosas notas para el montaje que Chomón enviaba a la casa productora han permitido conocer no sólo el contenido de todos ellos, sino también las marcas narrativas de causalidad y continuidad que el cineasta emplea para dotar a sus relatos de un orden enfocado a la clausura.

En cualquier caso, lo que llama la atención en este nuevo grupo de filmes es que, pese a haberse justificado la producción de la Ibérico en función de los llamados “asuntos españoles”, sólo uno de ellos responde a tal característica. Se trata de *Superstition andalouse* que, según se verá después, ajusta sobradamente su contenido a ese anclaje temático. De hecho, que ya desde el mismo título el cineasta se cuida de establecer una doble referencia al respecto. Es decir, si por una parte el adjetivo “andalouse” apunta denotativamente a la cultura española a partir de la metonimia que representa Andalucía como símbolo de la totalidad del país, por otra, el sustantivo “superstition” funciona como un núcleo semántico fuertemente connotado al incorporar la suficiente carga de atavismo, atraso y tradición como para anticipar en buena medida lo que después desarrolla la peripecia del relato. De esta forma, la propia denominación del filme parece apuntar al sentido que desde la pantalla destilan las imágenes que articulan el relato.

10. Como he señalado en otro lugar, en el caso concreto de *Burgos*, Chomón parece tener presente a los futuros visitantes de la ciudad, pues se preocupa de articular sus imágenes sobre el esquema de una visita turística guiada, de un día de duración (Rey Reguillo, 2006).

11. Por parte de los historiadores se ha insistido en cómo esta segunda etapa española supone para Segundo de Chomón la asunción de un cine narrativo cuyas pautas aprende a manejar en los filmes realizados para la Ibérico Film. En Sánchez Vidal (1992: 131-133) y Minguet Batllori (1999: 36-41).

Su trama está narrada desde el punto de vista de la protagonista, Juanita, la hija de un tabernero que recibe complacida la visita de su novio, Pedro, aunque muy pronto su alegría se transforma en temor ante las amenazas que le dirige una gitana a la que Juanita ha ahuyentado cuando les pedía limosna. A partir de ese momento la joven, asustada, tiene una ensoñación que le muestra cómo unos bandidos, a las órdenes de la gitana, secuestran a Pedro y lo encierran en una cámara secreta donde él curioso en los armarios descubriendo dos criaturas monstruosas encerradas en frascos y una gran cantidad de monedas. Como consecuencia de su acción, es amenazado por unas enormes manos que agitan sobre él una navaja, seguidas de dos fantasmas que lo intimidan después, el segundo de los cuales acaba transformándose en la gitana, quien consigue atraer a Pedro junto a ella. Es ese el momento en que Juanita se recupera de su ensoñación y, al recibir por sorpresa la visita de Pedro, llama a la gitana para hacer las paces.

La película consta de veintinueve planos y seis rótulos y está coloreada por el sistema Cinemacoloris ideado por Chomón, que lo aplicó también a otras siete cintas de las que rodó para Ibérico Film. Pero su interés radica en el hecho de que es uno de los trabajos más singulares de Segundo de Chomón al poner de manifiesto la competencia del cineasta para articular el relato fílmico desde una estructura propia de cajas chinas, donde una peripecia inicial sirve de marco a otra que funciona en su interior con cierta autonomía significativa. Para organizarlo, el realizador maneja con maestría el orden espaciotemporal y resuelve hábilmente los problemas de sintaxis fílmica que tal estructura le plantea, por medio de un doble efecto de *zoom* a través del cual propicia el *flash forward* que da cuenta de la ensoñación de la protagonista.¹²

Con tales instrumentos formales el realizador pone en pie un relato que reúne algunos de los lugares comunes usados como moneda corriente para dibujar los perfiles más tópicos de Andalucía y por extensión de todo el país. Desde el primer plano del filme, esos perfiles se tranzan con mano firme situando el espacio diegético en lo que parece el merendero de una taberna andaluza, donde los personajes ocupan su tiempo en departir amigablemente en torno a unos vasos de vino. Se destaca por tanto el ocio y la tranquilidad de una vida relajada, ajustada a unos parámetros que se sitúan lejos del ritmo apresurado y cambiante que impone la vida moderna. Tan lejos como lo están las indumentarias que luce la pareja protagonista. Juanita, ataviada con mantoncillo y falda floreada, recoge su pelo en sendos moños y lo adorna con claveles al más puro estilo. Pe-

12. Dicho efecto de *zoom* se consigue gracias a un artilugio mecánico que aproxima a la cámara, o la aleja de ella, la mesa sobre la que se apoya el personaje de Juanita (Minguet Batllori, 1999: 40).

dro, caracterizado como el prototipo de un cortijero, viste de corto, con pañuelo al cuello y manta al hombro, luce largas patillas y se cubre con el sombrero cordobés característico. Cuando al grupo se incorpora poco después una pareja de gitanos desgreñados seguidos por su burro, el conjunto adquiere un toque aún más pintoresco y suma notas de color local. En este contexto, la amenaza que la gitana dirige a Juanita cuando ella rechaza su presencia, además de desencadenar su temor disparando el relato hacia las posteriores peripecias, apuntala el prejuicio latente sobre esta etnia al presentar a la mujer como un ser vengativo y dotado de ciertos poderes maléficos. Aunque el hecho no pasa de ser un producto de la imaginación de la joven, lo cierto es que el mismo prejuicio del personaje refuerza su eficacia en el interior del relato.

Así las cosas, los sucesos que se tienen lugar a continuación no hacen sino desarrollar estas ideas iniciales. Es decir, desde la ensoñación de Juanita, cuando la gitana convoca a sus cómplices para materializar el secuestro de Pedro, ellos aparecerán caracterizados como bandoleros al uso, con pañuelos anudados en la nuca, mantas al hombro y fajas en la cintura en las que se ocultan las consabidas navajas. Datos todos que, en suma, remiten a los espectadores a la imagen novelesca de la España romántica. En el mismo sentido funciona la estancia donde encierran al secuestrado, amueblada con cierto lujo, pero situada en el interior de una cueva abierta en la falda de la montaña. Es decir, siempre que los avatares del argumento lo propician, el realizador no pierde la ocasión de incidir en el tópico y describir un *modus vivendi* de reminiscencias decimonónicas. De esta forma, a través de la ficción, se esboza la imagen de un país de rasgos y usos premodernos, con habitantes tan ociosos como supersticiosos y expuestos a las actitudes vengativas de algunos de sus conciudadanos que, sin demasiadas dificultades, pueden burlar a la autoridad para llevar a cabo sus actividades delictivas. Así, desde esta cuidadosa operación de puesta en escena, el sentido que se desprende del filme proyecta una imagen más consonante con épocas pasadas que con la segunda década del siglo XX en la que presumiblemente podría situarse el tiempo diegético del relato desarrollado por la película.

En consecuencia, este conjunto de resortes formales y contenidos argumentales permite apreciar la selección operada por el cineasta para mostrar su propio país al exterior, y cómo se hace eco de unos recursos temáticos, indudablemente tópicos, pero al parecer siempre útiles para configurar los rasgos reconocibles del país fuera de sus fronteras. Por medio de ellos, lo que Chomón pone en imágenes es la figura de un país premoderno cuyos ritmos vitales aparecen como propios del pasado, un país incapaz de sumarse al devenir del momento y, por lo mismo, ensimismado y casi parado en el tiempo. Una visión de las cosas que, por lo demás, parece reflejar el interés por mostrar una España pintoresca, cuyo exotismo

y diferencia radican precisamente en su atraso, postración e incapacidad para superar los atavismos de unos modos de vida antiguos y aparentemente inamovibles, bien alejados por lo demás de aquellos otros nuevos que se daban en las emergentes áreas industrializadas del país.

Con todo, el hecho de que *Superstition andalouse* sea el único de sus filmes de ficción basado en temas españoles realizado con la intención de ser exhibido en el exterior, podría deberse a diferentes motivos. Si bien es cierto que la apuesta de Chomón al elegir el referente de Andalucía, pudo tener que ver con el hecho de que, para el público extranjero, aquel era suficientemente conocido como para resultarle de interés, considerada desde otro punto de vista, su actitud también parece reforzar la idea de que los cineastas españoles de las primeras décadas habían privilegiaban, sin atenerse a otros, el ingrediente del tipismo andaluz como la estrategia ideal con la que facilitar la exportación y venta internacional de sus películas. En realidad, con ello se limitaban a copiar una práctica que el cine extranjero venía desarrollando desde los inicios del cinematógrafo. Sin embargo, el hecho de que no se afrontaran otras opciones discursivas y temáticas permite preguntarse hasta qué punto dicha actitud no hacía sino confirmar una asunción convencida según la cual los mismos realizadores parecían ver su cultura, y por lo tanto a sí mismos, a través de esos hábitos y símbolos que años después serían considerados como los tics más representativos de la españolada cinematográfica.¹³ En este sentido, cabría añadir que, con su actuación, los mismos cineastas españoles habrían contribuido a generarla y desarrollarla dentro y fuera de las fronteras nacionales iniciando un largo proceso de retroalimentación que se mantendría durante décadas y del que Segundo de Chomón habría escrito uno de los primeros capítulos.

Bibliografía citada

- AYALA, F. (1986): *La imagen de España*, Madrid, Alianza Editorial.
- BARKE, M. y TOWNER, J.: «Exploring the History of Leisure and Tourism in Spain», en M. Barke, J. Townner y M. T. Newton (eds.): *Tourism in Spain. Critical Issues*, Oxon, Cab International, 1996, p. 8.

13. El concepto tradicional de española, tal como fue definido por Román Gubern (1995), ha sido matizado por Luis Navarrete (2005: 23-31) quien, en una reciente revisión del término, advierte de que sus antecedentes literarios ya existían desde al menos el siglo XVI en formas y manifestaciones artísticas populares, como en el romancero vulgar; en algunos entremeses y en ciertos sainetes de corte andaluz. Tales ejemplos, según el autor, no harían sino desvelar que el hecho de la españolada «es un fenómeno endémico» que perdura en nuestros días bajo otros modos y temas y, en su origen, habría sido propiciado por el llamado *extrañamiento hispánico*, entendiéndolo dicho concepto en los términos en que fue descrito por Francisco Ayala (1996).

- BENET, V. J. (2001): «Miradas itinerantes», en Burguera, M^a. L., Sales, D. y Torrent, R., *Aventura del viaje: aventura del arte*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 87-102.
- GUBERN, R. *et al.* (1995): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.
- HOBSBAWM, E. (2002): «Introducción: La invención de la tradición», en Hobsbawm, E y Ranger, T. (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, pp. 7-21.
- MINGUET BATLLORI, J. M. (1999): *Segundo de Chomón, més enllà del cinema d'atraccions*, Barcelona, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.
- NAVARRETE, L. (2005): «La española en el cine», en POYATO, P. (comp.), *Historia(s), motivos y formas del cine español*, Córdoba, Plurabelle, pp. 23-31.
- REY REGUILLO, A. del (2006): «El cartel turístico español diseñado por el cine mudo». Ponencia presentada en el *V Congreso de la Asociación Hispánica de Humanidades*, Madrid.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1992): *El Cine de Segundo de Chomón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- THARRATS, J. G. (1988): *Los 500 Films de Segundo de Chomón*, Zaragoza, Universidad.

Abstracts

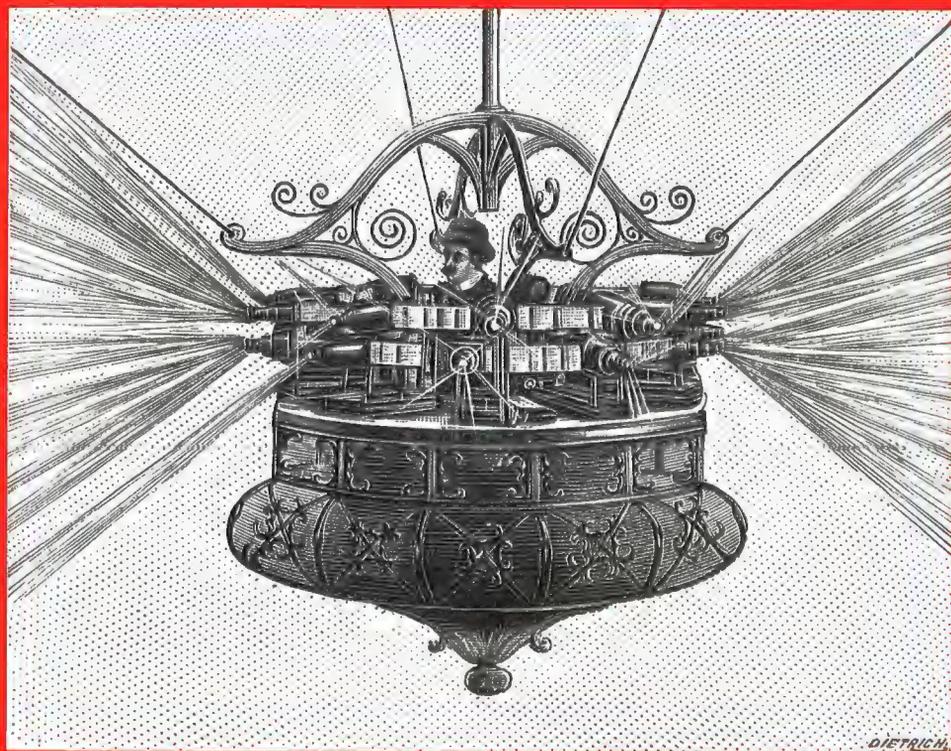
Coats-of-arms, clichés and architectural treasures to illustrate a 'pre-modern' country

Much of the early popular success of cinema, as an unmistakable symbol of progress driven by modernity, came from exhibiting the cultures and countries of the world in both documentaries and fictional films which focused on their most conventional features and topics. When it came to portraying Spain, the most useful and profitable image was that of the pre-modern country deeply rooted in its traditions, even for native filmmakers.

Blasons, lieux communs et joyaux architecturaux pour dessiner un pays «pré-moderne»

Le cinéma, en tant que symbole incontestable du progrès amené par la modernité, a trouvé une bonne partie de son succès populaire originel dans l'exhibition, par voie de documentaire ou de fiction, des différentes cultures et pays du monde, privilégiant les traits et les thèmes les plus conventionnels. Lorsqu'il s'agissait de montrer l'Espagne, le choix d'un pays pré-moderne et ancré dans ses atavismes s'est avéré être la stratégie la plus utile et rentable, même pour les cinéastes du pays.

Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció



Museu del Cinema
Col·lecció Tomàs Mallol



1998 2008



Ajuntament  de Girona

■ Publicació de les ponències i comunicacions presentades en el VI Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema que, sota el títol ***Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció***, es va celebrar a la ciutat de Girona els dies 12 i 13 d'abril de 2007, organitzat pel Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol i el Departament de Geografia, Història i Història de l'Art de la Universitat de Girona.

Edita: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol /
Ajuntament de Girona
C/ Sèquia, 1 - 17001 Girona - Tel: 972 412 777 - Fax: 972 413 047
museu_cinema@ajgirona.org - www.museudelcinema.cat

Juny 2008

Coordinació científica: Àngel Quintana
Coordinació tècnica: Jordi Pons i Montse Puigdevall

Traducció: Meddia, cultura i comunicació, SL
Realització: Palahí A.G.

ISBN: 978-84-8496-061-4

Dipòsit legal: GI-728-2008

© *d'aquesta edició:* Fundació Museu del Cinema-Col·lecció
Tomàs Mallol / Ajuntament de Girona

© del text: Àngel Quintana, Mary Ann Doane, Josep M. Català, Frank Kessler, Elena Dagrada, Vicente J. Benet, José Luis Brea, M. Magdalena Brotons, François de la Bretèque, Teresa Iribarren, Pere Freixa, Begoña Soto, Antonia del Rey, Daniel Sánchez Salas, José Luís Zarco, Ramon Girona, Daniel Pitarch, Manuel Moreno, F. Javier Frutos, Amparo Martínez Herranz, Jordi Artigas, Inmaculada Sánchez, Francisco Martín, Manel Maigi, José Carlos Suárez, Pedro Nogales, Víctor Rivas

(text legal corresponent als drets de copyright)

Índex

Presentació	
Jordi Pons	11
Introducció. El cinema de la vida moderna	
Àngel Quintana	15
PONÈNCIES	
Modernitat, temporalitat i cinema: seguir el rastre del temps	
Mary Ann Doane	23
El tiempo que piensa: el inconsciente óptico de Georges Méliès	
Josep M. Català	39
Imatges del carrer al canvi de segle	
Frank Kessler	51
Las transformaciones de la mirada en los orígenes del cine y el nacimiento de la subjetividad	
Elena Dagrada	63
La mirada absorta: atención y dinámica del instante en las vistas desde el tren	
Vicente J. Benet	75
La era de la imagen electrónica	
José Luis Brea	91
COMUNICACIONES. TRAJECTES DE LA MODERNITAT	
El cine de los orígenes en Francia, reflejo del imaginario visual de una época	
M. Magdalena Brotons Capó	109
Le scientisme parodique et burlesque de Georges Méliès	
François de la Bretèque	121

L'aterratge del cinematògraf a la galàxia Gutenberg catalana Teresa Iribarren i Donadeu	131
El San Francisco Album de George R. Fardon: narrativa, fotografia i construccions panoràmiques en la descripció de la ciutat precinematogràfica (1850-1890) Pere Freixa	141
COMUNICACIONS. SIGNES DE LA MODERNITAT	
Volverse invisible. Cinematógrafo, modernidad, mujer y trabajo. Begoña Soto	155
Una voz para lo viejo y lo nuevo (o el explicador atrapado por la modernidad) Daniel Sánchez Salas	161
Blasones, tópicos y joyas arquitectónicas para dibujar un país “premoderno” Antonia del Rey Reguillo	171
El cinematógrafo en el vértice de la modernidad José Luís Zarco	181
COMUNICACIONS. LA MODERNITAT DESPRÉS DELS ORÍGENS DEL CINEMA	
La visió de la ciutat en dues pel·lícules de Frank Capra i Harry Langdon: The Strong Man i Long Pants Ramon Girona	191
Fatiga fotogràfica: fatiga, cinema i modernitat a la teoria de Jean Epstein Daniel Pitarch	201
Fantasies electromagnètiques en el cinema: de <i>El Hotel Eléctrico</i> (1908) a <i>Frankenstein</i> (1931) Manuel Moreno	211
COMUNICACIONS. PRECINEMA I CINEMA DELS ORÍGENS	
La organización taxonómica de las placas de linterna mágica F. Javier Frutos Esteban	225
Zaragoza y los espectáculos ópticos durante el siglo XIX Amparo Martínez Herranz	231
La música de la llanterna. L'aniversari mozartà. Música i llanterna a Barcelona Jordi Artigas	237

Clasicismo contra modernidad. Modos de asimilación social del medio cinematográfico. Antequera (1900-1915) Inmaculada Sánchez Alarcón, Francisco Martín Martín	249
L'arribada del cinema a Tortosa 1897-1907. De les barraques itinerants als cinemes estables Manel Maigi	257
Recepción del cine en provincias José Carlos Suárez, Pedro Nogales	265
Nuevos conceptos teóricos para reflexionar sobre la "institución cine" V́ctor Rivas Morente	273
Nota biogŕfica dels autors	281