

Transcultural Spaces and Identities in Iberian Studies

Transcultural Spaces and Identities in Iberian Studies

Edited by

Mark Gant and Susana Rocha Relvas

**Cambridge
Scholars
Publishing**



Transcultural Spaces and Identities in Iberian Studies

Edited by Mark Gant and Susana Rocha Relvas

This book first published 2020

Cambridge Scholars Publishing

Lady Stephenson Library, Newcastle upon Tyne, NE6 2PA, UK

British Library Cataloguing in Publication Data

A catalogue record for this book is available from the British Library

Copyright © 2020 by Mark Gant, Susana Rocha Relvas and contributors

All rights for this book reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the copyright owner.

ISBN (10): 1-5275-5953-X

ISBN (13): 978-1-5275-5953-0

TABLE OF CONTENTS

Introduction	1
Susana Rocha Relvas & Mark Gant	

Section One: Iberian Cinema: Origins and Perspectives

Chapter One.....	10
Rutas ibéricas: redibujar el mapa desde el cinematógrafo y su historia	
Begoña Soto-Vázquez	
Chapter Two	27
The trilogy of the archetype: epiphany in the film adaptations	
of Vergílio Ferreira's novels	
Luís Cardoso	

Section Two: Iberian and Hispanic Representations

Chapter Three	42
Cross-cultural Lusophone and Hispanic spaces and identities:	
a postcolonial and decolonial reading of António Sardinha's Hispanism	
Susana Rocha Relvas	
Chapter Four.....	54
La representación histórica y cultural de los países ibéricos a través	
de las primeras revistas del hispanismo francés	
Darío Varela	

Section Three: Gender, Feminism and Spatiality

Chapter Five	78
La renovación del canon literario español de la edad de plata:	
estrategias culturales para el rescate actual de las modernas	
Purificació Mascarell	

Chapter Six.....	96
Iberian geosophy in the work of Carolina Coronado from a didactic perspective	
Maria Encarnación Carrillo	
Chapter Seven.....	111
Emilia Pardo Bazán in Buenos Aires: spatial alienation and feminism on the other side of the Atlantic	
Natalia Corbellini & Silvia Carina Fernández	
Chapter Eight.....	125
A “citizen of nowhere”. Nancy J. Johnstone’s <i>Hotel in Spain</i> and <i>Hotel in Flight</i>	
Monica Varese	
Section Four: Iberian Contacts, Exchanges and Networks	
Chapter Nine.....	138
“Soy un escritor ibérico antes que europeo”. José Saramago: a Case of Iberian publishing success	
Margarida Rendeiro	
Chapter Ten	156
Popular editions of Spanish novels in early twentieth century Portugal	
João Luís Lisboa	
Chapter Eleven	172
Iberoamerican cultural programmes: 10 years of Iberescena	
Cristiane M. Oliveira	
Section Five: Nation, Community and Memory Culture	
Chapter Twelve	192
Cultura de la memoria en el contexto del franquismo. Construcciones del problema, estrategias de solución y acciones del movimiento memorialista	
Silke Hünecke	

Chapter Thirteen	213
<i>Sítio Distinto</i> and <i>Arte de Ser Português</i> : two performances about the concept of nation Antía Monteagudo	
Chapter Fourteen	236
Back to Sefarad? A comparative analysis of the 2015 Iberian citizenship laws for Sephardic Jews Davide Aliberti	
Section Six: Migrations, Identities, Social Mobilisation and Economies	
Chapter Fifteen	262
Decolonising identity and nation in a (post)migrant Europe: Luso-Africans (im)possible subjects Cindy Pinhal	
Chapter Sixteen	269
Border crossings ink in the gutter: comics and migration to Catalonia Sarah Harris	
Chapter Seventeen	284
The Rio Tinto strike of 1920: a key turning point in social mobilisation Nick Sharman	
Chapter Eighteen	294
Foreign direct investment after the great recession: opportunity or risk for Spain? Narita Makiko	
Contributors	313

INTRODUCTION

SUSANA ROCHA RELVAS & MARK GANT

In the wake of its sister publications *Iberian Interconnections*,¹ *New Journeys in Iberian Studies: A (trans)national and (trans-)regional exploration*² and *Revisiting Centres and Peripheries in Iberian Studies: Culture, History and Socioeconomic Change*,³ this volume brings together selected texts presented at the 41st Annual Conference of the Association for Contemporary Iberian Studies (ACIS) held in Lisbon in September 2019, including those from invited keynote speakers. The Association, which aims to promote and advance the study of political, social, economic, literary, artistic and cultural aspects of contemporary relevance to the Iberian Peninsula, has in recent years reorientated its objects of study, with an increased emphasis on links between the Peninsula and the wider Lusophone and Hispanic worlds. This reflects the recent epistemological turn in Iberian Studies, focusing on multicultural and multilingual phenomena, as well as transnational and transatlantic connections, established not only with other European countries, but also with Spanish and Portuguese-speaking South American, North America, Asia and Africa. The Association's journal, the *International Journal for Iberian Studies* has been fostering original and academically informed research, as is the case with the recent special issue dedicated to new theoretical and methodological trends in Iberian Studies.⁴ Furthermore, the creation of a database including ACIS members, their fields of expertise and research

¹ Susana R. Relvas, María Gómez Bedoya and Rikki Morgan-Tamosunas (Eds.) *Iberian Interconnections. ACIS Conference Proceedings*. Porto: Universidade Católica Editora, 2016.

² Mark Gant, Annaliese Hutton and Paco Ruzzante (Eds), *New Journeys in Iberian Studies: A (Trans)National and (Trans)Regional Exploration* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018).

³ Mark Gant (Ed.). *Revisiting Centres and Peripheries in Iberian Studies: Culture, History and Socioeconomic Change* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019).

⁴ Ângela Fernandes, Robert Patrick Newcomb and Santiago Pérez Isasi (Eds). *International Journal of Iberian Studies*, vol.32, nº1&2, 2019.

production in Iberian Studies facilitates the promotion of a network of contacts between its members and with scholars, academic institutions and sister associations globally.

As a multiple and interconnected system open to a wide range of research areas, Iberian Studies has been incorporating an increasing number of scholars around the world who have dedicated themselves to the most varied areas and domains of human activity and creativity, giving rise to fruitful research in political, economic, social, cultural, artistic and literary fields, into which the studies in this volume fall. In fact, Iberian Studies has, over the past two decades, been gaining the interest of the academic community, who are now turning to the need to conceptualise this field of study, shaping its epistemological, theoretical and methodological frameworks. Demarcating itself from classic Hispanism and questioning national boundaries, the new trend focuses on Iberia as a systemic cultural space, comprising multiple spatialities: Portuguese, Galician, Spanish (Castilian), Catalan, Basque, among other subcultural systems. These are communities that are culturally, linguistically and literarily close but diverse, with tensions and convergences between spaces and places, centres and margins, providing the construction of images and representations, of the Self and of the Other. This theoretical framework is essentially due to new perspectives driven by Postcolonial, Global, Transnational Cultural Studies and Area Studies, which has allowed the shaping and broadening of new paradigms and trends in Comparative Studies and, in particular, in World Literature. This ground-breaking field, as a result of an eclectic approach, also enables the exploration of new study clusters such as Gender Studies, Women's Writing, Queer Studies, Film and Media Studies and Translation Studies. These approaches do not exclude giving special attention to structural paradigms such as social, historical and geographical contexts. And it is precisely the geocultural perspective that has been recently emphasised in the approach to Iberian Studies, as is highlighted in this volume by Maria Encarnación Carrillo's chapter, which stresses the contribution of Geosophy to the cognitive mapping of Iberian Studies. Inscribed in the broader scope of geocriticism and spatial literary studies, this hybrid concept deals with real and imaginary or "subjective spaces", and might be a viable method for the organisation and description of literary spaces, as the author affirms.

Under the title *Transcultural Spaces and Identities in Iberian Studies*, the aim of this volume is to present innovative research findings in different areas of knowledge, contributing to the deepening and dissemination of this expanding research area in the current academic framework, focusing on a broad range of themes concerning the Iberian Peninsula, in a transnational

and transatlantic perspective. Contributors are established academics and early career researchers from the UK, Italy, France, Germany, Spain, Portugal, Argentina, Brazil, Japan and the USA.

Organised in six sections and eighteen chapters, this book encompasses a temporal span from the late nineteenth century to the present and the volume is committed to extending the boundaries and possibilities of Iberian Studies, presenting contributions in core areas such as economics, society, politics, literature, cinema and other artistic forms, either in a revisionist perspective or incorporating new data enriching the Iberian Studies repertoire. From the social, political and economic point of view, the book makes available new approaches, with a specific focus on the concept of nation, legal borders and imaginary territorialities, democratic and dictatorial political systems, Peninsular legislation related to recognition of the Sephardic community and the rescue of historical memory, migrations, diasporas and citizenship, social mobilisation and economies. Former and current political systems and economic policies are also discussed. With regard to literary and cultural areas, this volume provides, in a comparative perspective, several chapters dedicated to image and reception, imaginaries and representations, cross-cultural dialogues, bridging both other European countries, such as the United Kingdom and France, and transatlantic interconnections with South America, as well as Luso-African social and cultural exchanges and networks; the origins and perspectives of Iberian cinema; new contributions to Gender Studies recovering female writers hitherto forgotten or neglected by critics; and a pedagogical proposal for literature and language teaching.

The first section comprises two chapters dedicated to Iberian Cinema. Begoña Soto-Vázquez goes back to the origins of Iberian cinema, between 1896 and 1898, identifying the technical devices used and the first filming carried out by foreign cinematographers who chose the landscapes of Portugal and Spain as their preferred settings, attracted as they were by the perceived exoticism of the Iberian Peninsula. As the author demonstrates, it is possible to identify vehicles of communication between the two countries and the connecting link with Great Britain and France, only achievable due to the increase in rail networks promoted in the Iberian Peninsula in the second half of the nineteenth century, shortening distances between Iberia and the rest of Europe. In the dawn of Iberian cinema, two distinct trends emerge: authorial cinema in Portugal and popular cinema in Spain. In the following chapter, Luís Cardoso stresses the connections between literature and cinema, focusing on the adaptations to the cinema of the novels of Portuguese writer Vergílio Ferreira: *Cântico Final*, *Manhã Submersa* and *Aparição*, by the film directors Manuel Guimarães, Lauro António and

Fernando Mandrell. Despite the Iberian historical context framing these films, marked by totalitarian and ideologically close regimes, these book-to-film adaptations seek to free the characters from the shackles of repression. Although these cinematographic adaptations are not always faithful to the original novels and triggered both the author's discontent and censorship from the regime, the works of the Portuguese writer serve as a starting point for a cinematic reflection not only on the constraints and mutations of Portuguese society throughout the twentieth century, but also on the universal problems of humankind.

Section Two, which is devoted to Iberian and Hispanic Identities and Representations between the late nineteenth century and early twentieth century, addresses the image, influence and reception of Hispanism in Portugal, France and Latin America. In a broader context of cross-cultural Lusophone and Hispanic spaces and identities, Susana Rocha Relvas's chapter focuses on a re-reading of António Sardinha's *A Aliança Peninsular* in the light of postcolonial and decolonial theories. For the first time in the critical studies on António Sardinha's Hispanic theory, this fresh approach reveals that a new narrative emerges (as an alternative) based on colonial practices, which aligns countries that are historically and culturally close in a new spiritual cartography that aims to rescue the old Hispanic civilisational paradigm. In its turn, Dário Varela's chapter is concerned with the reception of Hispanism in France, analysing the historical and cultural representations of Iberian countries in the first French journals dedicated to Hispanic culture: *La Revue Hispanique*, *Le Bulletin Hispanique* and *La Revue de l'Amérique Latine*. The author aims to discover how the pioneers of French Hispanic studies of the early twentieth century conceive the Iberian space in its various fields. This allows us to understand to what extent the Iberian space was of interest to the French reader, as well as what were the predominant views in France concerning the different political, cultural and social strands involved, highlighting the contribution of intellectual networks in boosting Hispanic studies in France.

Purificació Mascarell opens the third section of the volume, dedicated to Gender, Feminism and Spatiality, with a chapter analysing how Spanish academic, editorial and cultural spheres carried out efforts to recover the memory and works of the pioneers of feminism in Spain, the so-called "modern women": Carmen Méndez, Elena Fortún, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, Josefina de la Torre and María Teresa de León. The role of these women in the intellectual development of the 1930s was only studied and claimed 80 years later, after their important contributions to the construction of Spanish modernity had been erased from the literary map, due to the outbreak of the Civil War and decades of Francoism, intensifying

a patriarchal system that relegated women's discourse to oblivion. The author analyses the various fronts on which the social and literary restitution of the "modern women" is taking place through transmedia projects like "Las Sinsombrero" and LOEP Research Group's "The Other Silver Age", belonging to the Complutense University of Madrid.

Continuing with the theme of gender and spatial studies, Maria Encarnación Carrillo analyses the geographical spaces mentioned in Carolina Coronado's literary works as she creates a pedagogical proposal for language and literature teaching. Within the realm of literary theory, the author moves between Ecocriticism and Literary Geosophy, a concept coined by the humanistic geographer J. K. Wright, as she examines the real and idealised Iberian spaces between Portugal and Spain, where Coronado's works take place. Continuing this pursuit of the rehabilitation of female writers, Natalia Corbellini and Silvia Carina Fernández offer a transatlantic and cross-cultural study of the presence and impact of Emilia Pardo Bazán in Buenos Aires, with emphasis on the controversy known as "La cuestión palpitante". In the cultural turmoil leading to Modernism, Pardo Bazán's feminist claims and her status as a woman writer brought about a change in the Argentine and Spanish cultural milieu. Continuing on the track of female writing, Monica Varese contributes to the rehabilitation of the English writer Nancy J. Johnstone, taking as her starting and end points "the current surge in fascist-inflected discourse in the world, and revitalised imperial yearnings". The author explains the reasons why Johnstone has been out of print in English, despite her Spanish and Catalan editions, and narrates her new life and social commitment in Spain before and during the Spanish Civil War.

Section Four comprises three chapters under the topic of Iberian Contacts, Exchanges and Networks. In the opening chapter, Margarida Rendeiro studies the construction of Saramago's editorial success in Spain in its particular political and cultural context, and stresses the writer's affiliation as Iberian rather than European. She follows Saramago's biographical path, especially the "symbolic capital" built upon his literary recognition, and the positioning of Portuguese publishers vis-à-vis the Spanish publishing market. The combination of these factors increased the circulation of editions of Saramago's work in Spain, opening up the Spanish publishing market to other Portuguese writers. Continuing the dynamics of book publishing in the Iberian context, João Luís Lisboa brings together a similar interest in Iberian publication, which focuses on Spanish novels in Portuguese popular editions in the early twentieth century. In the publishing universe, from magazines to novels, Portuguese readers had access to well-known French, Russian, Italian, English and Spanish authors. This editorial

trend was responsible for the development of a larger publishing network including bookstores and translators. Among the Spanish writers concerned, Enrique Pérez Escrich and Vicente Blasco Ibañez were the most successful; their novels entertained ideologically different target audiences and were prolifically published and adapted to the cinema. In the following chapter, Cristiane M. Oliveira leads us to relations between Iberia and the South American continent, presenting the context and characteristics of cultural cooperation carried out by the Organization of Ibero-American States, based on her study of Ibero-American Culture programmes, specifically via the analysis of the Iberescena programme. The author explains the concept of an Ibero-American space for cooperation and cultural programmes, highlighting the purpose of the Iberescena award, its indicators and economic data based on the “Informe Iberescena 10 años”. The flow and distribution of resources between the countries that are part of the initiative are identified, in addition to the preferred partners in co-production actions, highlighting Spain in particular as a key protagonist in this postcolonial project. The interaction between countries in co-productions is analysed from the perspective of network theory and using Gephi software.

Silke Hünecke opens Section Five, dedicated to Nation, Community and Memory Culture, with a chapter on the memorialist movement in Spain, analysing both the ways of dealing with the legacy of Francoist memory in the public space and the (re-)construction of an anti-Francoist culture of memory. Using qualitative research work and based on interviews with activists from 24 associations, the author studies the combination of problem construction (diagnostic framing), solution strategies (prognostic framing) and the actions linked to them by the associations in relation to the culture of memory between 2000 and 2010. The following chapter, by Antia Monteagudo, analyses two television programmes, *Sitio Distinto* and *Arte de Ser Português*, as performative acts in the sphere of television, since they take art to the public space, reflect on that space and its artists, and also think of art in relation to the everyday world, concretely, as concerning the daily activities of Portuguese and Galician people within their context. On the other hand, Davide Aliberti’s chapter, focusing on the concept of nation and identity, presents a comparative analysis of the 2015 Iberian Citizenship Laws for Sephardic Jews, the result of a long process that goes back to the beginning of the twentieth century. He carries out a comparative analysis of the effects of these two trajectories, resulting in an attempt to repair a historical error that, in his view, remains unfinished.

This volume ends with Section Six, dedicated to Migrations, Identities, Social Mobilisation and Economies. Cindy Pinhal opens the collection with a chapter dedicated to Luso-Africans in a post migrant Europe, having as a

starting point Reis-Baptista-Miller Guerra's documentary *Li Ké Terra [Our Home]* (2010). Through the filmic representation of two Luso-African youths navigating their sense of identity within Portuguese society, the author argues that the tension between a growing non-white community and essentialist definitions of belonging as subjects of the nation can produce new forms of identity and agency that do not take the nation-state as a point of reference, constructing ways of "performing identity", envisioning alternate possibilities of relating for the future in a post national Europe.

Continuing this core theme of migrations and identities, Sarah Harris reflects on Catalonia as a region of overlapping and contested borders where, in the past few years, tensions with the Spanish State have been especially pronounced. International migration remained high in the region through the national economic slump, being represented in visual arts and narrative literature. The author stresses that, despite the marginal space that graphic novels have occupied in mainstream academia, in Spain graphic novels have been noteworthy for featuring migrants to Catalonia, highlighting visual contrasts, parallels and metaphors for permeability, and subtle iconic references to broader political contexts, in order to explore what the medium adds to an academic conversation on border identities. In turn, Nick Sharman, who has been contributing to Iberian Studies with his ongoing project exploring social, economic and political relationships between Britain and Spain in the nineteenth and early twentieth centuries, brings to light a particular episode regarding the Rio Tinto strike of 1920, which represented a turning point in social mobilisation and particularly in the Spanish labour movement. This strike, carried out by Spanish miners from a British company operating in Spanish territory in the post-war period, shows, on the one hand, the labour weaknesses of the time and, on the other, the power that unions and public opinion acquired as a form of pressure against autocratic management, and the changes that subsequently took place in the development of economic nationalism in Spain. Finally, Narita Makiko, who has also had a regular presence in our publications, proceeds in her area of expertise, Iberian economic affairs, as she studies foreign direct investment after the Great Recession, arguing whether it represented an opportunity or a risk for Spain, taking into account two recent events with national and international implications: the Catalan crisis and Brexit.

Given these contributions, research in Iberian Studies has proved to be of great potential and highly captivating due to the diversity of themes explored, engaging the academic community devoted not only to the study of Peninsular affairs, but also to the interconnections with the Spanish- and Portuguese-speaking worlds, taking into account the historical and cultural

relations that bring them together. Consequently, we hope that this volume will contribute to broadening of knowledge in this area and, ultimately, to the maturation and institutionalisation of Iberian Studies. This book will therefore appeal both to early career academics and to established scholars.

We wish to thank all the contributors for their stimulating and informative chapters. We are also grateful to the staff of Cambridge Scholars for having authorised the inclusion of chapters in a language other than English and for their assistance in preparing this volume.

SECTION ONE:

IBERIAN CINEMA:
ORIGINS AND PERSPECTIVES

CHAPTER ONE

RUTAS IBÉRICAS: REDIBUJAR EL MAPA DESDE EL CINEMATÓGRAFO Y SU HISTORIA

BEGOÑA SOTO-VÁZQUEZ

Introducción

Me sitúo temporalmente en la última década del XIX, exactamente entre 1896 y 1898. Este periodo es el de aquellos años en los que las imágenes animadas proyectadas se ven como una novedad increíble. No obstante, pretendo desde ese momento tan puntual de la historia cinematográfica reflexionar sobre las relaciones culturales entre España y Portugal y de la Península Ibérica con el exterior. Distinguiré dos temas muy diferentes pero relacionados. Primero, trataré las máquinas cinematográficas que hacen proyecciones en la Península en estos años. En segundo lugar, hablaré de algunas filmaciones extranjeras hechas en España y Portugal que desde algún punto de vista se pueden considerar las primeras filmadas en cada uno de los países. Este periodo concreto estaría incluido en lo que se conoce como cine de atracciones, periodo historiográfico que aplicado a la Península Ibérica seguramente habría que considerar que perdura al menos hasta 1906. Mi interés en estos años radica en que una institución cultural de tanto peso como es el concepto de cine y por ende el de cine nacional dista mucho de estar institucionalizada.

Empezaré por esa institucionalización y los cines nacionales. Anderson (1983) propone tres instituciones del poder: el censo, el mapa y el museo. Estas instituciones conformarían el modo en que los Estados imaginan sus dominios. Trasladando estos conceptos a la forma de institucionalizar un cine nacional y sus dominios. Un cine nacional, y el cine portugués y el cine español lo son, se determina desde un censo. Es decir, una antología de filmes y realizadores que constituyen el cuadro de honor que da forma a una filmografía nacional. Este canon en los casos de España y Portugal presenta

grandes diferencias en la forma de concebirse en cada uno de los dos países. Se podría caracterizar el canon portugués como un modelo de ecosistema cinematográfico con el cine de autor como eje, bastante opuesto a la recuperación de un cine más popular llevado a cabo en España en los últimos tiempos. Aún con estas y otras divergencias, creo que hay un rasgo común en ambos países. Los une la dificultad para encajar en el canon cinematográfico la producción cinematográfica de regímenes dictatoriales muy prolongados y su necesaria contrapartida, es decir, el problema de cómo tener en cuenta la producción llevada a cabo desde el exilio en un concepto la mayoría de las veces muy reduccionista, geográficamente hablando, de lo que constituye un cine nacional. El complemento a este censo o canon nacional sería un segundo elemento, el museo. Me refiero a diversas instituciones dedicadas al audiovisual y más concretamente a lo cinematográfico, que una vez formalizadas se ocupan de conservar, inventariar y dar a conocer con criterios que priorizan a unas obras y autores con respecto a otros posibles. Es normal que se priorice la ficción frente al documental, lo autoral frente a lo colectivo, las vanguardias frente a la producción industrial, las obras realizadas por hombres, etc. Hablo de forma prioritaria de las filmotecas, pero también y no menos importantes serían cineclubs, televisiones, festivales, muestras... Instituciones que se ocupan de difundir e institucionalizar una cierta concepción de cine nacional y su historia frente a otros discursos posibles.

Es la tercera institución la que aquí viene más al caso, esta es el mapa. Establecer un territorio definido cultural y geográficamente donde inscribir un cine nacional es una idea que no por ser obvia hay que dejar de cuestionar. Cuando se hace historia parece que el ámbito geográfico, el mapa y sus fronteras, no se cuestionan. Lo que es entendido como cine español es lo filmado y visto en España y el cine portugués es lo filmado y visto en Portugal. De forma general pasa desapercibido que cuando se presenta la invención de las imágenes animadas en Madrid, el 11 de mayo de 1896, y en Lisboa, el 15 de junio de ese mismo año, las coordenadas geográficas oficiales de España y Portugal eran algo diferentes a las actuales por cuestiones coloniales que no trataré aquí pero que evidencian lo cambiantes y difusas que pueden llegar a ser las fronteras. Estas fronteras políticas y administrativas dadas como incuestionables también entre los cines nacionales no permiten visibilizar determinadas relaciones entre amplias zonas de Portugal y España. Estas relaciones se ven caracterizadas, es mi hipótesis, por las condiciones de las comunicaciones y medios de transportes y esto es algo que no se pone en relación generalmente con la historia oficial y nacional del cinematógrafo.

Rutas ibéricas

El mapa que se establece con los circuitos de las primeras exhibiciones y filmaciones cinematográficas entre España y Portugal tiene mucho que ver con las condiciones y facilidades derivadas de la infraestructura de los medios de transportes peninsulares tanto intrapeninsulares como entre la Península y el exterior. Ya he mencionado que las primeras presentaciones de imágenes animadas proyectadas ante un público en el territorio español tienen lugar en Madrid y en territorio portugués en Lisboa. Hablo de imágenes animadas porque hasta que no se imponga hegemonícamente la ficción basada en lo narrativo como método y el entretenimiento como objetivo, no debo denominarlo cine. Son imágenes animadas proyectadas porque antes en ambas capitales y en todo Portugal y España ha habido imágenes animadas de visión individualizada sin proyección, esencialmente, aunque no solo, las de los kinetoscopios de Edison.

Con menos de un mes de diferencia se darán las dos sesiones de proyecciones la lisboeta y la madrileña y se harán con el mismo aparato, un animatógrafo venido desde Londres. El aparato, la tecnología, es importante. La competencia entre diferentes aparatos es específica de este periodo donde las sesiones de proyecciones no se caracterizan por nada que tenga que ver con los contenidos sino por las máquinas que las producen. Por ejemplo, en Lisboa, a finales de 1896 se da un enfrentamiento, perfectamente reproducible desde la prensa, por definir cuál es el más “auténtico” de entre dos aparatos (Videira Santos 1991, 73). Uno será un animatógrafo vinculado al británico Robert William Paul que se instala en el Real Colyseu en la Rua da Palma, local desaparecido en 1929, y el otro es un *cinematograph* del también británico Alfred Wrench con proyecciones en el Teatro de D. Amelia que hoy es el Teatro São Luiz de Lisboa. Pero volviendo a las proyecciones lisboetas de junio de 1896, éstas se harán por el mismo empresario y aparato que las que se hicieron en el mayo inmediatamente anterior en Madrid en el Circo Parish, después conocido como Circo Price localizado en la Plaza del Rey y demolido en 1970. El empresario y operador en ambos lugares será Edwin Rousby, un húngaro que desarrollará su carrera en el mundo de las variedades básicamente entre Estados Unidos e Inglaterra y que ya había visitado Madrid con otros espectáculos, en 1896 se hará empresario de vistas animadas después de comprobar el éxito del animatógrafo de Robert William Paul en Londres (Guadaño 2014, 10). A pesar de estos paralelismos evidentes en la fase inicial, las relaciones entre las historias cinematográficas de uno y otro país quedan aún por conectar. Esto no deja de ser extraño cuando los inicios de las proyecciones de imágenes animadas

en Andalucía, Canarias y Galicia deben mucho a portugueses. Parece un hecho que con el cinematógrafo y desde Portugal se establecían relaciones con ciudades y zonas de la geografía española que por razones de cercanía cultural—el caso más evidente, el de Galicia—pero también por facilidades derivadas de la geografía—como las Islas Canarias—e infraestructura de transportes—caso de Andalucía Occidental—, conectaban mejor con la capital portuguesa que con las dos capitales españolas de mayor relevancia, Madrid y Barcelona. Los medios de transportes son un factor de vital importancia en un contexto como el de los espectáculos cinematográficos donde el tiempo que dura el trayecto, ya que hay que mantener la novedad de contenidos para atraer al público, y las facilidades de las condiciones de éste son variables que hay que conjugar para no hacer las cosas más complicadas. Difíciles eran ya los traslados en el sector de los espectáculos cuándo era inevitable cargar con herramientas y útiles de trabajo voluminosos y frágiles. Si esto era así para los espectáculos en general con los primeros aparatos cinematográficos esta situación se debió agravar. Los útiles imprescindibles para las primeras exhibiciones de imágenes animadas son por una parte el aparato proyector que en estos primeros años puede ser el mismo que el tomavistas o cámara, pero que en algunos casos son dos máquinas diferentes; por otro lado, estarían las cintas cuyo traslado, manejo y almacén tiene algún riesgo ya que hasta 1953 el soporte cinematográfico es nitrato de celulosa que se autocombustiona además de ser altamente inflamable, de ahí la cantidad de incendios en salas cinematográficas o el aislamiento muy posterior del proyector y su operario en una cabina separada de la sala donde está el público.

Se dificulta todo este cuadro si añadimos que estos aparatos cinematográficos en todos los casos proceden de fuera de las fronteras luso-españolas. Los proyeccionistas cinematográficos en la Península no contaban ni con las herramientas ni con los conocimientos necesarios para subsanar posibles imprevistos tecnológicos, mucho menos para reparar probables averías. Videira Santos (1991, 105) achaca la continuidad y éxito de las exhibiciones del animatógrafo de Edwin Rousby en el Real Colyseu de la Rua da Palma lisboeta a diferencia de la corta duración y el aparente fracaso recolectado en las exhibiciones españolas de Madrid en el Circo Parish con idéntica máquina a la pericia de los proyeccionistas portugueses: el actor Francisco dos Santos y el electricista y fotógrafo Manuel Maria de Costa y Veiga que evidentemente no estuvieron en las sesiones madrileñas. Con una situación de necesaria itinerancia, complicado transporte y posibles imprevistos difíciles de solucionar es lógico que los primeros exhibidores cinematográficos minimizaran sus riesgos y tendieran a facilitar al máximo, de lo entonces posible, sus necesarios traslados. Para estos viajes desde el

exterior de España y Portugal existían dos vías posibles. Por un lado, el transporte mediante ferrocarril. La única conexión férrea directa con el extranjero era la que vinculaba Francia, vía Barcelona, con Madrid en el centro de la Península prolongándose hacia el sur. Por otro lado, estará el transporte por vía marítima, las conexiones navales fluidas son vitales para el contacto con América y con el resto de Europa. Para éstas serán fundamentales una serie de puertos que se extienden a lo largo de la costa peninsular. Si dibujamos un mapa de conexiones de la Península sin tener en cuenta los límites administrativos y políticos, lo primero que llama la atención es la situación de Lisboa y su puerto, punto de conexión ideal entre ciudades lusas y españolas de la vertiente atlántica. Ciudades de España que tenían dificultades para relacionarse con otros lugares de la geografía española por medio del transporte terrestre, lo hacían fácilmente con la costa atlántica portuguesa. Portugal y su capital eran una referencia mejor conectada con parte del territorio español. En cambio, Madrid será el centro distribuidor y la conexión con la zona interior peninsular tendrá fácil relación con Barcelona, centro de la distribución y producción cinematográfica española. A su vez, la capital catalana es la conexión más lógica con la costa mediterránea del Levante español y del Sureste francés y un paso obligado para cualquier relación con la Europa continental a través de Francia.

Si se profundiza en el trayecto seguido por las primeras cintas y aparatos de imágenes animadas en los dos países se llega a la conclusión de que los caminos que seguían los empresarios y operadores poco tenían que ver con las lógicas nacionales, siguiendo en cambio una lógica destinada a reducir el tiempo del trayecto, minimizar esfuerzos o riesgos y aumentar las comodidades de los traslados. Estos factores llevarán al cinematógrafo a utilizar los medios de transportes más eficaces y rápidos para cada caso. Rutas y transportes ensayados por el comercio de todo tipo de bienes y servicios y por sus predecesores directos en la tarea de ocupar el ocio ciudadano, las compañías teatrales y de espectáculos musicales. Este sistema de traslados además obvia el tema de los diferentes idiomas ya que, en el caso del cinematógrafo, al contrario que con otros espectáculos, las diferentes lenguas carecerían de importancia, el problema se subsanaría contratando, como era lo habitual, a un actor local que hiciera de explicador o comentarista de las vistas. Considerando estas relaciones económicas y culturales marcadas por las condiciones de los transportes resultaría un mapa que poco tiene en común con el administrativo y político.

Este mapa redibujado resulta llamativo al plantear las relaciones cinematográficas de España y Portugal con el exterior. Llamaré la atención sobre dos aspectos. Por un lado, sobre la escasa presencia en Portugal del

aparato cinematográfico por antonomasia, el cinematógrafo de la firma francesa de los hermanos Lumière. No hay filmaciones, ni hay concesiones de proyecciones Lumière en Portugal. Los hermanos de Lyon y su empresa mientras se dedicaron al cine funcionaron controlando por entero el proceso desde la fabricación de aparatos y filmación de cintas hasta la proyección de éstas, en un sistema de concesiones en exclusiva. En la Península hubo tres casas concesionarias, las tres en España: Barcelona, Madrid y Sevilla. A Lisboa el cinematógrafo Lumière llega desde Sevilla por el mismo empresario llamado Busseret y después de que la filial sevillana resultara un fracaso por, al parecer, un uso fraudulento del aparato (Soto Vázquez 2001, 36). Además, llegaría a Lisboa en 1897 cuando ya la casa Lumière ha abandonado su interés por el negocio cinematográfico o al menos su interés por controlar su producción y exhibición directamente. Por otro lado, llama la atención la presencia de los aparatos proyectores de procedencia estadounidense en este caso en España durante en un contexto muy especial el de la Guerra Hispano-norteamericana de 1898 (Soto Vázquez 2010). El conflicto promueve todo tipo de reclamos patrióticos en contra del enemigo desde los espectáculos teatrales y musicales y, sin embargo, a los proyectores y cintas procedentes del enemigo *yanquee* no parecen afectarles el desarrollo de la contienda. Proyectores y sesiones de exhibiciones que se publicitan como *wargraph* o diversas variantes ortográficas recorren la geografía española al mismo tiempo que lo hacen en Estados Unidos, sin que el significado de *war* incluido en el nombre conlleve ningún tipo de problemas. Musser (1994, 225-263) establece que la denominación de *wargraph* se generaliza en Estados Unidos hacia 1897 para designar en realidad a un aparato *magniscope* construido por Edward Hill Amet hacia finales de 1896 especialmente popular entre los exhibidores ambulantes de Chicago. El éxito de las vistas producidas en la misma Cuba o recreando los episodios bélicos hace que el nombre de *wargraph* se generalice para denominar a los aparatos que recorrerán los Estados Unidos, y curiosamente España, con imágenes de la contienda durante 1898 y 1899. A esto añadiré que una porción importante de las cintas sobre la guerra las producirá la compañía de Edison. Éste es tratado invariablemente en la prensa española como el inventor del maravilloso aparato que da vida a las imágenes y como el creador de armas bélicas capaz de destruir la totalidad de la Península Ibérica. Según la prensa local de Cádiz por ejemplo, el 3 de diciembre de 1898 se presenta en Cádiz el *wargraph* “tal es el nombre del último invento de la actualidad, de Edison” (Garófano 1986, 60). Unos meses antes, en julio, aparece reflejada en la prensa la noticia al parecer difundida por el Servicio de Inteligencia Estadounidense de un ataque a las costas peninsulares que hará que familias de la costa gaditana se trasladen hacia el

interior ante la inminente invasión militar por parte de los Estados Unidos (Soto Vázquez 2001, 54).

Centrándome en las relaciones de los dos países significativos cinematográficamente hablando tanto para España como para Portugal: Francia y el Reino Unido. Descartando los aparatos de los Estados Unidos que casi no tendrá repercusión en ambos países una vez superada la fase de visión individualizada de los kinetoscopos Edison y salvo por los aparatos conocidos como *wargraph* en el caso español que seguramente adoptan el nombre para el aparato y las cintas, pero no serían necesariamente máquinas norteamericanas. Mi hipótesis, ya señalada, es que los medios de transportes dibujan unas conexiones entre España y Portugal que obvian las fronteras y las dificultades idiomáticas. Además, estas redes mediadas por las vías de comunicación influyen de forma decisiva la forma en que el cinematógrafo se introduce en las diferentes zonas de la Península. Como conclusión general se podrían avanzar dos líneas diferentes en lo que se refiere al incipiente espectáculo cinematográfico y sus viajes a lo largo de Portugal y España. Una línea se configuraría en la vertiente atlántica de la Península, con centro en Lisboa y que abarca la totalidad de Portugal, el noroeste y suroeste de España. En esta zona tendría una influencia mucho más marcada el sector cinematográfico, contenidos y equipamientos anglosajones. Mientras otra área sería el resto del territorio español que se encontraría bajo la influencia francesa cinematográficamente hablando. Caso aparte merecerían la unidad de los archipiélagos de Azores, Canarias y Madeira (Ramírez Guedes 2002, 11) donde el cine llegará de mano de un aparato francés. Esta idea se apuntala por el hecho de un uso generalizado del término cinematógrafo, derivado del aparato francés, en gran parte de España mientras que en Portugal parece persistir el término de uso anglosajón kinetógrafo y sus variantes. Sin ir más lejos Paz dos Reis que se considera el primer filmador de nacionalidad portuguesa pondrá en marcha un aparato que denominará el kinetógrafo portugués, aunque la máquina en realidad parece era un *kinetographe* de patente De Bedts. En cambio, en España la historiografía hasta hace muy poco tomaba como protagonista esencial la primacía de Eduardo Jimeno por ser quien adquirió el primer cinematógrafo Lumière en 1897.

Pero hay otros indicios a tener en cuenta en este mapa, los que nos dan los recorridos y lugares reflejados en las primeras imágenes tomadas de la Península, tanto desde el ámbito británico como desde el ámbito francés. Mientras los operadores de la casa Lumière, Alexandre Promio y Francis Doublier, entre 1896 y 1898 se dirigen en primera instancia para filmar imágenes a Madrid y Barcelona para más tarde tomar vistas en Sevilla. En

el otro lado, las primeras imágenes de Lisboa y Porto¹ acompañadas de otras de las ciudades españolas de Cádiz, Sevilla y Madrid son tomadas por Henry Short para la firma británica de Robert William Paul entre agosto y septiembre de 1896. Veamos las rutas y medios de transportes ligados a estos dos viajes con filmaciones. Por un lado, tenemos a los operadores franceses de la casa Lumière. El historiador Jean-Claude Seguin (1998, 11-35) sitúa a Promio viajando en tren de Lyon a Marsella para luego partir bien en tren o en barco hacia Barcelona y de ahí a Madrid, en ferrocarril seguramente, para retornar a Francia de forma similar. Por otro lado, Amândio Videira Santos (1991, 132-137), sitúa a Short viniendo desde Cádiz y Sevilla para acabar en último lugar en Lisboa y de allí volver a Londres vía Southampton embarcado en el buque *Danube*. Estas dos rutas tan diferentes desde y para Francia o Inglaterra apoyan la hipótesis de la doble influencia mediada por los medios usuales de transportes en la Península. Además, son caminos avalados por unas rutas comerciales y de viajeros que anteceden al cinematógrafo. Richard Ford ((1846) 2004, 73) en su guía impresa para viajeros británicos aconseja llegar a España desde Southampton a La Coruña o Gibraltar para luego adentrarse en el país. Por tanto, la costa atlántica como nexo naval entre el Reino Unido y el interior de España. Por otro lado, en sus indicaciones ante el inminente viaje de su amigo Édouard Manet en el verano de 1865 para visitar Madrid, Zacharie Astruc (Melchor 2003, 48), que ya conocía el país, le aconseja conectar con Madrid desde Valencia a dónde podrá llegar en barco desde Marsella. Valencia será una alternativa a Barcelona estando las dos ciudades bastante próximas en la misma costa mediterránea.

Analizando lo hasta aquí dicho, mientras las conexiones centrales y mediterráneas por cuestiones geográficas y lógicas tienen una vía de relación directa con Francia bien por ferrocarril hacia París bien por vía marítima entre los puertos del sudeste francés (Marsella) y del levante español (Barcelona y Valencia). La costa atlántica del norte (Galicia) y suroeste español (Sevilla, Cádiz) y con la ayuda incuestionable del puerto de Lisboa tiene mucho más a mano la conexión con las Islas Británicas, sin olvidar la conexión vía Gibraltar por el sur. Caso aparte merecen las rutas

¹ No figuran imágenes de Porto en el llamado *Tour in Spain and Portugal* en el folleto editado por Robert William Paul, octubre de 1896 pero al parecer la prensa lisboeta sí menciona exhibición de imágenes de esta ciudad por el mismo aparato que exhibe en Lisboa las imágenes procedentes de *Tour in Spain and Portugal*. Las imágenes del *Tour* se proyectan en el Real Colyseu de Lisboa entre finales de septiembre y diciembre de 1896. Dos vistas de Porto parecen ser estrenadas entre el 23 y 28 de diciembre del mismo año, sin que aparezcan referencias de quien tomó estas imágenes. (Barnes 1998, 1/246-260). (Videira Santos 1991, 132-137)

cinematográficas de los territorios insulares de Azores, Canarias y Madeira, a ellos llegará el cine desde la vertiente francesa, con lo que rebote o excluye a las islas de esa preeminencia cinematográfica británica en Portugal, el madeirense João Anacleto Rodrigues comprará, filmará y exhibirá con un *cinematographe* francés, pero no será un aparato Lumière sino uno de la casa Joly-Normandin en 1897 (Blot-Wellens 2004).

Todo esto creo tiene consecuencias directas en la manera en cómo se cuenta esta historia que aquí hemos intentado repensar de otra forma. Desde mi punto de vista, y en este caso, hablaré de España que es lo que más conozco, las relaciones con el ámbito cinematográfico británico han sido escasamente analizadas desde la historiografía cinematográfica. Las historias de los inicios y primeros años del cine en España se basan e historian únicamente desde la línea de relaciones con Francia. Se ha minimizado el análisis de los contenidos y aparatos procedentes de Inglaterra. Por supuesto, esta primacía de lo francés está directamente relacionada con factores poco históricos y que nada tienen que ver con el siglo XIX y principios del XX. Por ejemplo, la formación lingüística de generaciones de historiadores del cine español, políticas de traducciones y publicaciones de las editoriales especializadas, etc. Pero mi objetivo aquí no es establecer las causas sino avanzar algunas de las consecuencias de este panorama sesgado. En primer lugar, señalaría una cuestión a mi juicio de cierta importancia. Los estereotipos sobre Francia y el Reino Unido en la España del siglo XIX se pueden esquematizar fácilmente, el arte, el espectáculo y lo englobado genéricamente bajo el concepto cultura vienen a España directamente importados desde Francia y la tecnología, la ciencia y lo comprendido bajo el concepto de progreso proceden de las Islas Británicas. Como quiera que sea que el cine desde España se ha considerado casi exclusivamente una importación francesa, las historias del cine español solo han explorado una visión limitada de la primera expansión del cine. Hemos ignorado sistemáticamente la noción decimonónica del cinematógrafo como una innovación tecnológica primando una visión desde su evolución como espectáculo o forma cultural.

Imágenes de un viaje

Otro asunto quizás no en la misma línea argumental pero sí muy relacionado es el reflexionar sobre las formas de filmar la realidad de España y Portugal desde las dos visiones muy distintas, la del británico animatógrafo/teatógrafo de Robert William Paul manejado por Short durante su viaje (Cádiz, Sevilla, Lisboa, Madrid y Porto) realizado en septiembre de 1896 y la del cinematógrafo Lumière manejado por Alexander Promio en sus vistas

únicamente españolas (Barcelona, Madrid y Sevilla). Difícil en este caso analizar los contenidos ya que las imágenes inglesas han desaparecido casi por completo. Nos queda² la vista del mar en la Boca del Infierno en Cascais, una fotografía de un fotograma de lo que parece ser Cádiz y una danza española, aunque filmada en Lisboa reproducida desde un artefacto de visionado mecánico, un filoscopio³. Sin embargo, sí creo se puede interpretar la repercusión de estas imágenes en su público. Creo que se puede afirmar que el referente geográfico o nacional para sus destinatarios coetáneos no tuvo la más mínima importancia.

Ya que no hay imágenes portuguesas en el catálogo Lumière hablaré de las imágenes británicas y solo utilizaré el concepto de filmación Lumière como contrapunto cuando hagan falta. En el verano de 1896 Henry Short con cargo a la firma londinense de Robert William Paul hace un viaje a Cádiz, Sevilla, Lisboa, Madrid y Porto. Con el objetivo expreso de rodar las imágenes que luego constituirán en su conjunto el *Tour in Spain and Portugal* (Barnes, 1998). Es interesante la disociación entre lo que al parecer pretendía el promotor de las filmaciones y lo que se consiguió del público que las presencié. El probable valor que tenían para el empresario de esta toma de imágenes extranjeras careció de interés para los propios filmados, españoles y portugueses. Tampoco tuvo ningún valor para aquellos espectadores británicos, lejanos y posibles viajeros virtuales a través de la proyección de imágenes. El público construyó un interés muy diferente.

Interpretaré primero, el propósito del empresario. Entre febrero y la primavera de 1896 se estableció una competencia entre diferentes aparatos proyectores de imágenes animadas establecidos en Londres. Por un lado, Robert William Paul y, por otro, Louis y Auguste Lumière han presentado el mismo día de febrero, el 20, sus respectivos aparatos: el animatógrafo y el cinematógrafo. Pronto los dos aparatos se han instalado entre las ofertas de espectáculos que se dan en la capital inglesa. El salto sustancial en el éxito del aparato de Paul viene por su contrato para la sala Alhambra. El empresario del teatro le exigirá un cambio de nombre para distinguirlo de los otros aparatos *Paul's* que ya se presentan en la ciudad. El éxito es evidente, a finales de ese año, en diciembre, Paul será el responsable de las proyecciones en cinco locales londinenses (Barnes, 1998). En el Alhambra se adopta otro nombre para el aparato que se conocerá por teatrógrafo. Además, el empresario insta al mecánico e inventor a renovar sus

² Barnes (1998) apuntaba en su día que sólo tres vistas de las 18 tomadas se conservan en la Peter Brown Collection en los National Archives of Canada, de una de ellas, además, hay copia en la Cinemateca Portuguesa.

³“Filoscope: Andalusian Dance”. The Bill Douglas Cinema Museum. Acceso enero 21, 2020. <http://www.bdcmuseum.org.uk/explore/item/10262/>

contenidos, sus cintas. El gran éxito de Paul ese año fue la vista *The Derby* filmada en 1895 (Christie 2019, 67). Tal vez, motivado por su idea nunca materializada pero patentada de un espectáculo que reprodujera la sensación total de viaje en el espacio y el tiempo, pero seguramente azuzado por la temática típicamente Lumière, su competencia directa, decide embarcarse en la toma de imágenes de tierras extranjeras. La firma Lumière se especializó en filmar imágenes de todo tipo de países y culturas para mostrarlas esencialmente a un público eminentemente burgués que de esta manera viajaba sin trasladarse mediante estas imágenes en movimiento. Paul decide iniciar un tour ibérico filmado que será continuado por un viaje egipcio, otro a Persia e incluso plantea la posibilidad de filmar en Japón⁴. Sólo se materializará en imágenes, además de España y Portugal, el viaje cinematográfico a Egipto en marzo/abril de 1897 con el mismo operador, Henry Short. Se llevó a cabo un no previsto o publicitado inicialmente, a Suecia, éste bajo la responsabilidad directa de Robert Paul, en julio de 1897. Con este proyecto de filmaciones ibéricas la idea de Short y Paul parecía ser establecer un trayecto, un viaje con una lógica y una continuidad. El propio título, *Tour in Spain and Portugal*, que da unidad a 18 vistas ibéricas independientes ya denota esa idea. Viaje que además tiene cierta lógica en la que se establece como futura entrega, la única realizada: Egipto. Viajes hacia un concepto de sur, progresivamente más exótico y lejano: de España y Portugal a Egipto y de ahí, el proyectado, pero no realizado viaje a Persia. No pretendo aquí documentar, ni siquiera fundamentar el interés arqueológico, viajero o cultural proyectado desde el Reino Unido hasta estos lugares, este sur. Lo que sí me interesa es el nexo que les da el hecho de ser rutas accesibles mediante rutas marítimas habituales. Rutas comerciales, para el caso del tour ibérico de filmaciones, facilitadas por el negocio esencialmente británico de los vinos de Jerez (Cádiz) y de Oporto. De Cádiz hay imágenes incluidas en las 18 que componen la serie del *Tour* y de Porto existen documentadas proyecciones de imágenes animatográficas: *A feira de gado na Corujeira* y *A ribeira, tirada desde perto da ponte de D. Luis I*, aunque estas vistas no aparecen formando parte del conjunto del *Tour in Spain and Portugal* (Videira Santos, 1990).

El concepto cinematográfico Lumière, siguiendo su tradición como fotógrafos, pretende dar movimiento a paisajes y lugares ya con una tradición de fotografías fijas (Raynauld, 1997), es el caso de las vistas cinematográficas Lumière españolas. Los ingleses establecen una narración a priori del viaje, que lo condicionará como tal. Se establece una mínima trama, el propio trayecto; las vistas establecen un hilo argumental entre ellas, el del propio viaje. Las imágenes serán como esos objetos recogidos

⁴ *The Era*. Octubre 31, 1896.

durante el Grand Tour⁵ a modo de los libretos de ópera, partituras, acuarelas, grabados o las copias de los maestros que los jóvenes aristócratas ingleses recogían para decorar sus mansiones, estas vistas se establecen como recuerdos de otro tour quizás no tan famoso como el clásico por Italia del siglo XVIII. Short y Paul como representantes de un nuevo espíritu de otro siglo, de otra clase establecen un tour menos clásico y aristocrático, más popular y propio del nuevo siglo. Establecen un recorrido que no pretende educar desde la cultura con la visión de lo clásico, sino entretener desde el espectáculo con la muestra de algo discretamente exótico. Las vistas serán los *souvenirs* tangibles de la ruta recorrida.

Desde mi punto de vista aquí radica la diferencia entre la concepción Lumière de las vistas viajeras, en concreto de las vistas españolas de Promio y la concepción y lo que sabemos de las británicas de Short. La casa francesa no establece itinerarios concretos y específicos con una visión sobre una ruta/discurso predeterminado. De hecho, las vistas españolas de Lumière se registran en aquellas ciudades donde se establecen sus concesiones, de ahí, quizás, el hecho de que no haya vistas portuguesas. Estas vistas no tienen ningún nexo entre ellas más que la nacionalidad de los lugares que se filman. Las filmaciones británicas no sólo tienen el nexo del viaje premeditado y concreto⁶, sino que se edita un folleto ex profeso en el que se publicitan las exhibiciones y se cuenta el viaje sin atender a la cronología del rodaje. Aun así, como es lógico en el cinematógrafo de estos años, en las diferentes sesiones en que se incluyeron imágenes del *Tour* éstas se ordenaron según el punto de vista del exhibidor de acuerdo con los pretendidos intereses del público, estipulando un viaje a gusto del consumidor. En los programas del Animatógrafo Colossal de Rousby proyectados en el Real Colyseu de Lisboa se presentan, por ejemplo, en sesiones separadas sólo las vistas lisboetas (sesión octubre 7, 1896) o se añaden las vistas de Porto, que no se incluyen en el folleto y que, al parecer, no se proyectan en Londres (sesiones de diciembre 23 y 28, 1896), de Andalucía se sabe por la prensa que sólo se proyecta la corrida de toros y la salida de misa de El Salvador (sesiones de noviembre 11 y octubre 13, 1896).

⁵ *El Westmorland: recuerdos del Grand Tour*. 2003. Madrid. Ministerio de Educación y Cultura/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo de la exposición.

⁶ “Mr. Paul poseyendo uno de los negocios de exhibición y producción de fotografías animadas, no puede incurrir en los grandes gastos que supone tomar imágenes locales de todas las partes del mundo, y acaba de completar una serie de impresionantes vistas tomadas a lo largo de España y Portugal durante un periodo de cinco semanas”. Traducción de la autora de *The Era*. Octubre 10, 1896.

Lo interesante a mi juicio tiene que ver con la coherencia original y pretendida del viaje planteado que se pierde totalmente si se reinterpreta la recepción del público. Reconstruyendo esta recepción desde los comentarios en la prensa sobre la exhibición en un lugar directamente implicado, Lisboa (Videira Santos, 1990) y del lugar dónde en principio iba destinada, Londres (Barnes 1998). La lógica viajera fracasa ante el efecto del mar, descrito como un efecto “realmente sorprendente”⁷, el “mejor y más cautivador”⁸ y que será el causado por la vista del océano enfurecido batiendo contra las rocas en Cascais. Esta vista se mantendrá a la venta durante siete años publicitada, ya desgajada del conjunto original de las 18 del *Tour*, en el catálogo de Paul (Christie 2019, 80). La importancia y, sobre todo, el éxito de la toma titulada *Sea cave near Lisbon (Bocca [sic] “Inferno”)*, independientemente de la interpretación de las referencias de prensa o de esta resistencia en el catálogo, viene avalada por el hecho de que fuera esta cinta la única de la que se registró el copyright de todas las filmadas por o para Paul durante 1896 (Christie 2019, 81). Podría afirmar asumiendo cierto riesgo que quizás a su éxito por tanto al tiraje de muchas copias también se pueda deber que sea la única que haya sobrevivido hasta nuestros días. La reacción del público reconstruida me lleva al hecho de que todo referente al viaje, a la traslación geográfica o interés por la Península Ibérica se pierde ante el efecto que produce el mar. Es lo único que parece llamar la atención tanto a los lisboetas como a los londinenses. A los retratados, los portugueses, no les interesan las escenas de la ciudad ni los números de danzas, fado y flamenco, que se les ofrecen. A los sevillanos, gaditanos, o madrileños, dicho sea de paso, ni siquiera les llama la atención que los filmen ya que cuesta mucho encontrar la referencia del rodaje de Short en la prensa local española. Y a los ciudadanos ingleses no parece importarles que se haya hecho el esfuerzo por trasladarse a rodar al sur más exótico de Europa (Alberich 1976) de hecho, como recoge Barnes (1998, 131) el lugar de este rodaje se confunde, hasta figura alguna vez, en la prensa como la costa de Galicia. Lo que les sorprende, emociona, impresiona y atrae a estos espectadores es el mar. No cualquier mar sino el Atlántico de finales de septiembre, el rodaje está fechado el día 28 de ese mes, donde el protagonista es el movimiento de las olas rompiendo contra las rocas. De hecho, en el *Tour*, se incluyen imágenes de plácidos bañistas en el mismo mar y quince días antes en la playa de Algés y éstas pasan desapercibidas. Lo que merece mención son las olas, la espuma y el movimiento. Lo realmente atractivo no es lo geográficamente desconocido, el viaje contado desde las imágenes, en el caso del público del teatro

⁷ Tarde octubre 8, 1896.

⁸ *Paul's film catalogue*. June, 1903. Citado en Barnes 1998.