

Revista de Estudios Taurinos
N.º 10, Sevilla, 1999, págs. 157-176

Colón Perales, Carlos: *El cine y los toros: pasión y multitud*,
Sevilla, Real Maestranza de Caballería, 1999.

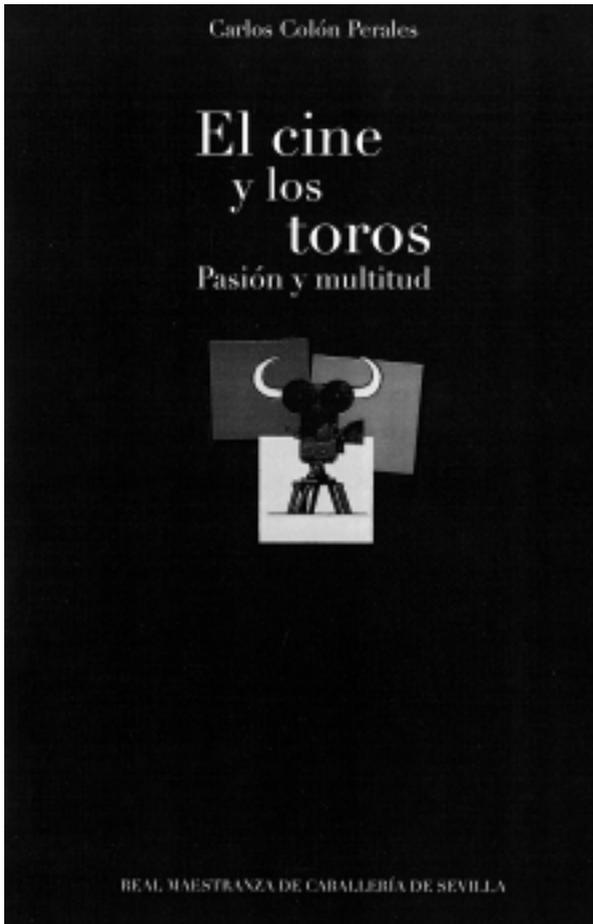


Fig. n.º 26: Portada del libro *El cine y los toros: pasión y multitud*, diseño de Manuel Ortíz.

El 8 de abril de 1999, el Ilmo. Sr. D. Manuel de Cossío, marqués de Torrecampo y miembro de la Fundación de Estudios Taurinos, bajo la presidencia del Excmo. Sr. D. Tulio O'Neill, marqués de Caltójar, Teniente de Hermano Mayor de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, presentó al Excmo. Sr. D. Carlos Colón, Decano de la Facultad de CC. de la Información de la Universidad de Sevilla, y autor del libro *El Cine y los toros: pasión y multitud*.

* * *

«La suerte me proporciona el grato deber de presentar al Académico de Bellas Artes y Decano de la Facultad de Ciencias de la Información, periodista, crítico de cine, escritor y ensayista Carlos Colón Perales. Viene a esta Casa Carlos porque lo solicitaron los que sabían sus méritos, y ahí están sus libros sobre *Fellini*, *Introducción a la Historia de la música en el cine*, *Dios de la ciudad*, *Imagen de Sevilla*, *Guía de la Semana Santa de Sevilla*, su *Pregón*, ya un clásico de la ciudad, y ahora este nuevo trabajo: *El Cine y los Toros: pasión y multitud*, que hoy nos reúne. Es de sobra conocido Carlos Colón y si no lo fuera, con tales antecedentes, le bastaría este libro para ganarse la justa reputación de que goza.

»Su presentación me es grata, aunque ardua, por mi admiración por su singular personalidad y su amistad que tanto aprecio tengo, pues si bien le llevo algunos años, pertenecemos a la misma generación, si aceptamos el modolo orteguiano, ya que las convicciones, las valoraciones morales y los puntos de vista de Colón, son en gran parte las mías y las de los míos.

»Este libro, como muchas otras actividades han sido posibles por el inteligente mecenazgo de esta Casa, que todos los sevillanos sentimos tan nuestra y de los nuestros, por su excelente criterio para distinguir el verdadero talento, de entre tanto esfuerzo de cultura postizo, huyendo de un mundo frío, inerte, árido y escueto, y todo ello en el tono y media voz que tiene esta Casa.

»Cualidades y virtudes que amamos y que encarnan equilibrio, buen sentido, moderación, realismo que eleva lo modesto y lo cotidiano, he aquí un maravilloso ejemplo de incontaminación, pese a respirar esta Casa a pulmón lleno los aires de fuera, sin perder su sitio, sin perder su personalidad.

»Para Carlos Colón escribir no consiste en un virtuosismo verbalista, sino en dar a la pluma el sencillo y natural aire con que el escritor bien dotado refleja las ideas y la vida; y es además, un escritor informal, no por llamativo, sino porque tiene sus módulos propios de juzgar y testimoniar, y posee lo que pudiéramos llamar una filosofía personal sobre el mundo, abominando del falso transcendentalismo. Su naturalidad al escribir nos recuerda al pintor Degas que delante de los cuadros de Monet exclamaba «¡Me voy de aquí porque podría coger una corriente de aire!».

»Cultiva un escepticismo, probablemente en el que le inició el Quijote o Quevedo, que es sólo avisada discreción y prudencia, por lo que no es raro que tome la pluma con un poco de escepticismo, y sin embargo, todo en su libro es una afirmación y una fe en la intención y en el destino.

»Su oficio de periodista es una de las pocas profesiones universales que van quedando en España, donde aún la Prensa diaria acostumbra a captar la noticia a través del buen arte de la literatura. Su vocación es la de escritor que escribe al volar de

la pluma, recogiendo la inquietud de cada hora, la palpitación de cada instante, en unas cuartillas que habrán de apasionar al día siguiente, para luego ser condenadas a dormir un sueño de papel amarillento, en el fondo de las hemerotecas cubiertas de polvo, donde yacen las noticias disecadas como las mariposas o como las flores secas entre las páginas de un libro.

»Se enfrenta con ese temido monstruo que es la opinión pública, influyéndola y asumiendo una gran responsabilidad y al mismo tiempo un inalienable derecho, el derecho de decir la verdad, la verdad de cada uno, con esa libertad que es respeto de uno mismo, y respeto a los demás, porque es sólo la realidad con su aspereza la que evita la perpetuación de la ficción.

»No es un oficio el suyo, es una posición firme ante la vida: respiran sus artículos, en esa interminable caza de lo fugitivo, que nos hace comprender que lo único permanente en este mundo, que sin cesar fluye, son los principios que hayamos aceptado en un comienzo.

»Carlos es un magnífico y culto crítico de cine, sobre todo porque le gusta el cine. Su crítica se basa en su gran sensibilidad visual, en su gusto y en su cultura, para él es buena, la obra de arte que uno desearía tener en su propia casa.

»El cine ha entrado ya como el periódico y el lenguaje, como los toros, en el engranaje de lo cotidiano. Carlos ha afirmado que la fiesta de los toros es el único espectáculo anterior al cinematógrafo que no ha sucumbido.

»"¡A sus años y en el cine!", dijo un periodista cuando comenzó Azorín a ir al cine, a lo que contestó éste que es como si se hubiera dicho "¡A sus años y usa la penicilina!". Hoy nadie afirma que el arte sea incompatible con el cine. El cine es literatura, y si no es literatura no es nada.

»El cine en sus tres estados –estudio, pantalla y sala– es arte complejísimo y no puede ignorar que la multitud no piensa, sólo siente, y ante una catarata de imágenes busca la suya propia, en la vida revuelta y atroz del mundo.

»El cine está compuesto de dos series de imágenes: las directas, emanadas de la realidad, y las indirectas, creadas por la imaginación, que se desenvuelve entre lo consciente y lo subconsciente; pues todo lo que pasa ante la conciencia, tiene su repercusión en las tinieblas de lo subconsciente, llegando, como decía Azorín, un momento en que ambas imágenes, por la emoción, la angustia o el dolor, se entremezclan y surge la alucinación, que es lo real, que cede paso a todo un mundo por su polivalencia en el que la imagen indirecta se coloca en el lugar de la real y así la imagen de las cosas en las distintas personas produce efectos distintos, aunque la realidad sea una y nosotros la percibamos en imágenes diferentes.

»En el teatro, al contrario que en el cine, todo debe ocurrir en el escenario, y no puede espaciarse en lo irreal.

»El cine es dueño y señor del tiempo; le detiene a su antojo y puede, se ha dicho, volver atrás, hacer nuevamente presente los días que fueron, penetrar en el futuro, hacer durar los minutos y precipitar las horas. Francis Ford Coppola, muy influido por H.G. Wells, llegó a afirmar que “el tiempo es como una sucesión de naipes que se mide de forma emocional y el cine permite controlar esa sucesión a nuestro antojo”.

»La innovación que Lope de Vega trae al arte consiste en un cambio en el concepto del tiempo, antes se pensaba que todo lo que ocurra en escena, lo sea en un espacio y en un momento dado. Lope dilata el tiempo y el espacio, la acción

no tiene limitaciones. Es toda la España palpitante que habla en versos sonoros y que fija costumbres, modos de ser, palabras, estancias y pasajes.

»En el cine el espectador se encuentra fuera del tiempo, dominando el tiempo, estamos viendo, lo que pasa al mismo tiempo en otro lugar, lo que pasó y lo que pasará. La magia y el poder del cine se basa en que nos da la posibilidad de escaparnos de esta tiranía y comprender la realidad humana fuera del tiempo, así como comprender nuestra relación con el tiempo.

»Lope que inauguró todo un mundo poético; que escribe para los presentes y para los venideros; no hubiera podido comprender, sin embargo, que su ilimitación de tiempo llegara a ser considerada como una limitación. En el cine se ve el todo y se ve la parte, no hay entre actos: todo es continuo.

»Nos hemos acostumbrado insensiblemente al lenguaje cinematográfico, al montaje, a la acción simultánea o sucesiva e incluso al salto atrás. Recuerdo del *Pregón* de Semana Santa de Carlos el pasaje, en el que a modo de travelling y al referirse a un mismo momento, pero a diferentes espacios, nos acerca al Nazareno del Silencio y a la Macarena exclamando “¡Plata y carey por Cuna y una cara en la Campana!”.

»El escritor como Colón crea un espacio con sus imágenes, y un tiempo con los sucesos de una acción; tiempo y espacio distintos de cualesquiera otros, libre de la distancia de los metros y de los relojes de la vida ordinaria. Ese mundo no se acciona en la leyes de la lógica, ya que sólo se ajusta a las normas de la estética.

»Se parte de la experiencia personal y, mediante un milagro de la libertad creadora, nos lo devuelve transfigurado, lleno de sentido, lo mismo que la marea al bajar nos restituye limpias y luminosas las arenas de la playa; de aquí que el más fantástico de los mundos imaginativos se constituya, no sobre sombras fantasmales, sino apoyado en una determinada realidad, que siempre excede del mezquino esquema de lo práctico y por ello la verdad rebasa, a veces, los linderos de lo inverosímil.

»La juventud de hoy, que se despierta en este nuevo mundo, está llena de sed, no se conforma con los convencionalismos, no quiere saber de sutilezas y matices, aspira a la sinceridad de las definiciones, se rebela contra el cinismo y la mentira, y no puede comprender se estimule a cursar, con promesas de prósperos futuros, títulos académicos, inútiles muchas veces, para conseguir un mínimo de subsistencia, ni entiende las vanas intenciones disfrazadas con brillante fraseología.

»El mundo, aunque no queramos verlo, está ahí, al abrir la puerta de salida a la calle, y ello explica el renacimiento de los ácratas de la violencia, como respuesta a una desesperación creciente, frente a tanta prosperidad, que les ahoga y desespera.

»Hora es tiempo de poner en orden nuestro vivir disperso, por eso es grato poder acogerse a este refugio de calma que es esta Real Maestranza, en la que el tiempo se remansa y late la ilusión de un pasado que nos parece mejor, tal vez porque teníamos menos años, la vida fuera más fácil y sobre todo más próxima, y que se nos presenta, como esos grandes espejos, que han recogido a través del tiempo, todas las imágenes huidizas de los hombres que pasan y nos permite, en medio del silencio de las sombras, escuchar el susurro del tiempo que discurre.

«Quizá volveremos a mirar con ojos limpios, los paisajes recién nacidos, y de encontrar una verdad no captada por silogismos, pero aún late en nuestro fondo la ilusión del reencontro y que desea la fe perdida, que siempre busca Carlos Colón, con esas sus formas cálidas y plenas de humanidad, abiertas a todo lo que llevamos oculto en nuestros corazones».

Manuel de Cossío

Fundación de Estudios Taurinos

* * *

«Este es un libro sobre el lugar que ha ocupado la tauromaquia en la inculturación del cinematógrafo en España y su papel en la constitución de la ficción¹ cinematográfica. O, lo que es lo mismo, sobre algunas transformaciones que se dan en el imaginario popular español entre el nacimiento de la era de la comunicación social (o masiva), que en nuestro país inició la prensa justo en los años en que este libro se inicia, mediada la segunda mitad del siglo XIX, y sus desarrollos en el primer tercio del siglo XX a través del cinematógrafo y de la radio. Su ámbito temporal se inicia

¹ Que la ficción –hoy actuando desde los medios– construye una realidad simbólica que tiene tanta capacidad de incidencia sobre las vidas como los hechos, no es una novedad. Basta recordar a Don Quijote o a Madame Bovary como prototipos de seres afectados en su actuar por la ficción a la que han accedido a través de lo que en el siglo XVI o XIX, junto con el teatro, era el más poderoso creador de imaginarios: la novela. Es un hecho, que «las personas pueden desarrollar construcciones subjetivas y compartidas de la realidad a partir de lo que leen, escuchan o miran» (De Fleur y Ball-Rokeach).

antes de la presentación del cine en España (1896) por razones históricas –es imprescindible enmarcar las industrias culturales españolas en la Restauración– y porque estamos convencidos de que es imposible comprender cómo ese artefacto «sin futuro» que era el cinematógrafo (según dijo Lumière al empresario Georges Méliès) se convirtió en el conjunto de procedimientos narrativos al que después se llamó cine, si no es delimitando exactamente el contexto de la industrial cultural (narraciones, formas de representación, espectáculos) del que se nutrirá hasta –sin nunca renunciar a ellos– desarrollar sus propias estrategias. El cinematógrafo fue un cangrejo ermitaño que se cobijó –tras guarecerse en sus primeros años de vida en cualquier hueco, desde las ferias hasta los cafés– en los locales de variedades y en los teatros, llevando allí una vida parasitaria durante un tiempo para, al final, acabar devorando a su anfitrión. Se cierra en 1930 también por razones históricas (fin de la agonia de la Restauración) y cinematográficas (correspondencia con la era del cine mudo).

»El libro ha sido tejido sobre las convicciones. Una es que la más apropiada definición de cultura es la muy breve que dio Sören Kierkegaard: «El camino que ha de recorrer un individuo para llegar al conocimiento de sí mismo» (Kierkegaard, 1975: 110). La otra es que desde la cultura hegemónica, o reflexiva, no se tiene *toda* la información necesaria para pensar (o, lo que es peor, enjuiciar) la cultura popular (preindustrial, multitudinaria o masiva), porque se nos escapa lo fundamental: cómo es percibida, para qué sirve, qué alimenta, de qué modo cumple ese camino que la mayoría de los individuos recorren para llegar al conoci-

miento de ellos mismos: o si acaso no lo cumple, hoy, y aliena, es decir, separa, hace del hombre un extraño para sí mismo. Hacemos por ello nuestra la afirmación de Jesús Martín Barbero: «Hacer historia de los procesos implica hacer historia de las categorías en que los analizamos y de las palabras con que los nombramos. Lenta pero irreversiblemente hemos ido aprendiendo que el discurso no es un mero instrumento pasivo en la construcción del sentido que toman los procesos sociales, las estructuras económicas o los conflictos políticos. Y que hay conceptos cargados en tal modo de opacidad y ambigüedad que sólo su puesta en historia puede permitirnos saber de qué estamos hablando más allá de lo que creemos estar diciendo» (Barbero, 1987: 13).

»El cine es sólo un momento en la historia de la narración (oral o escrita, popular o culta) y de la representación (iconográfica o escénica), que tiene la posibilidad de unir fuentes y tradiciones múltiples y diversas entre sí y reelaborarlas creativamente manteniendo la antigua sugestión y multiplicándola a través de sus precisos medios de seducción. Es decir, que desde el teatro griego hasta el melodrama del siglo XIX, desde las gestas homéricas hasta el folletín, desde las aleluyas hasta las tiras dibujadas de los periódicos, hay articulaciones diversas en culturas y situaciones técnicas distintas que responden a la misma demanda. Así los segadores oyentes de libros del *Quijote*² son el antecedente de los lectores de folletines, y éstos de los espectadores de cine. Porque el hombre necesita ordenar su experiencia emocional a través

² «Se recogen aquí las fiestas de algunos segadores, y siempre hay uno que sabe leer, el cual coge uno de estos libros en las manos y rodeándonos de él más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto que nos quita las canas».

de relatos, se complace en leerlos o en que se los lean si no sabe hacerlo³, necesita ordenar su experiencia visual, y se complace reconociendo el mundo (o los relatos que convierten el mundo en experiencia emocional) al verlo representado en grabados o en fotografías. Esta necesidad es el origen de toda cultura creativa, la razón no única pero sí primera de toda aquella cultura que no se haya ensimismado rompiendo con su origen de necesidad. Cuando esto se produce, y la creación se subordina a la crítica o a la opinión profesional, el ser humano no adiestrado en los lenguajes especializados busca sus propios cauces al margen de la cultura reflexiva (o hegemónica). Y al hacerlo –es la buena noticia que emana de la producción cultural masiva– afirma precisamente lo que parece que estos fenómenos niegan: la cultura es una necesidad y no ornamento ni lujo, y –como dejó claro Althusser– *vivir* no alude sólo a lo biológico o a lo genético sino a lo experimentado dentro de la cultura, del significado y de la representación, porque «por *vivir* se entiende el hecho de que hombres y mujeres utilicen una variedad de sistemas de representación para experimentar, interpretar y ‘darle sentido’ a las condiciones de su existencia» (Hall, 1996: 47).

»Ni la perdurabilidad de la fiesta de los toros ni el éxito siempre ascendente de los medios de comunicación sociales (desde los primeros periódicos populares de 1834 hasta la tele-

³ «Aun en las aldeas más remotas hay alguien que sabe leer, y al anoche-
cer, cuando vuelven las gentes de las faenas del campo, hombres y mujeres, chicos y grandes se reúnen junto al fuego a escuchar al que lee en voz alta, mientras las mujeres remiendan o tejen y los hombres limpian aperos de trabajo» (Martín Barbero, 1987: 115). La referencia de la cita pertenece a la obra de Robert Mandrou *De la culture populaire aux XVIIe e XVIIIe siècles*.

visión por cable o satélite hoy, pasando por la novela popular, las revistas, el cine, la radio, el disco o la televisión generalista), su *tenacidad y estabilidad*, pueden explicarse sólo a partir de la crueldad y barbarie de los aficionados a los toros, en el primer caso, o de la estupidez aculturada de los millones de lectores, oyentes o espectadores⁴, en el segundo. Sino en el tránsito de lo popular a lo masivo: «el mero señalamiento de esa ruta puede resultar desconcertante» si se eluden las simplificaciones del «positivismo tecnologista que reduce la comunicación a *un problema de medios*» y el «etnocentrismo culturalista que asimila la cultura de masas al problema de la *degradación de la cultura*» (Martín Barbero, 1987b: 95). De lo que se trata es de la apasionante cuestión de la «crítica social del juicio del gusto» (Pierre Bordieu) que, al margen de toda demagogia consumista, cuestiona severamente los desarrollos de la estética y de la crítica: «La tentación de atribuir la coherencia de una estética sistemática a las posturas objetivamente estéticas de las clases populares no es menos peligrosa que la inclinación a dejarse imponer, incluso sin saberlo, la representación estrictamente negativa de la visión popular que se encuentra en la base de cualquier estética culta» (Bordieu, 1999: 30). Porque entendemos que es en el espacio histórico de los desplazamientos de la legitimidad social que conducen de la sumisión a la búsqueda de consenso donde ha de ubicarse nuestra reflexión sobre el cine y los toros.

»Nuestro objetivo es divulgativo y contextualizador: aportar una reflexión sobre la presencia del tema taurino en

⁴ Es lo que sostienen quienes defienden que el 'contenido de gusto inferior' (o 'bajo gusto cultural') como fenómeno repetitivo es lo que caracteriza a los medios y lo que explica su estabilidad y persistencia.

el cine español de ficción durante su período mudo, como parte de los procesos de desarrollo de las industrias culturales y los medios de comunicación que afectan a nuestro país en el último cuarto del siglo XIX y el primer tercio del XX que son resultado de las discontinuas aceleraciones de nuestra historia a lo largo de toda la Restauración hasta su disolución en la dictadura de Primo de Rivera.

»De ahí la necesidad de la puesta en situación histórica hecha, bien que esquemáticamente, pero al menos planteando para el lector con menor formación histórica el marco restauracionista y los cambios más significativos que dentro de él se dieron hasta la dictadura de Primo de Rivera, para abordar el desarrollo de la cultura masiva y de las reflexiones que sobre ella se han generado desde Tocqueville hasta los años treinta, con alguna nota sobre desde donde se hace hoy historia o se piensan estos fenómenos. A través de ambos, el lector será introducido a la constitución histórica de lo masivo en España que «se halla ligada al largo y lento proceso de gestación del mercado, el Estado y la cultura nacionales, y a los dispositivos que en ese proceso hicieron entrar a la memoria popular en complicidad con el imaginario de masa» (Martín Barbero). Porque éste es, para nosotros, el lugar privilegiado para estudiar tanto la fiesta de los toros como el cine. Y por ello, su encuentro. Trazado ese marco, podremos plantear cuáles eran los medios de entretenimiento de los españoles de finales del siglo XIX y qué lugar ocupaban los toros. En ellos se ofrecen algunas respuestas a preguntas de importantes consecuencias para nosotros: ¿los toros pertenecen a ese estrato cultural que los medios multiplicarán y extenderán –la cultura popular masiva ‘moderna’–, o más

bien lo contrario que será arrasado o deformado por ella –la cultura tradicional popular–?; ¿cómo y por qué, al igual que las variedades, el *vaudeville*, el folletín o el melodrama, los toros serán incorporados al cine en esa suma de elementos de la cultura mayoritaria con la que ese artefacto-sin destino (o sin otro destino que el de ser el «prodigioso invento» técnico que se anunció en 1895 en París y en 1896 en España y el resto del mundo) que es el cinematógrafo, se va convirtiendo en el espectáculo ficcional que es el cine?; y, ¿cómo así, si en una primera visión los toros son precisamente lo contrario, la realidad frente a la virtualidad, la muerte cierta y la sangre verdadera frente a la absoluta impostura cinematográfica, el arte frente al entretenimiento? Por último, y ciento tres años después: ¿qué elementos han hecho de los toros el único espectáculo anterior al cinematógrafo y al deporte de masas que no se ha visto afectado por éstos hasta el extremo de desaparecer o de subsistir sólo con apoyos institucionales (teatro, ópera, danza, circo, etc.).

»De la misma forma que, por situarnos en España, un hilo crítico conduce la polémica sobre la función de los medios sociales a través de más de un siglo, desde el crimen de la calle Fuencarral hasta –por citar el último gran (y macabro) *espectáculo de la realidad*– los crímenes de Alcásser, un hilo crítico se tiende a lo largo de siglo y medio desde las opiniones de Tocqueville sobre la cultura en la democracia americana hasta, por citar un título reciente, el *Homo Videns* de Sartori. Es un siglo y medio de reflexión sobre la industria cultural, la cultura masiva, la aculturación obrada por los medios, desde el inicio polarizada en las actividades canónicamente definidas por U. Eco como apocalípticas (críticas) o integradas (favorables).

Contestaremos en estos capítulos, trazando las vías paralelas de los juicios que, sobre los toros y sobre los medios, se vertieron en el arco temporal contemplado en este libro y planteando la relación entre los toros y la comunicación social antes de la llegada del cine. Es decir: de qué manera las revoluciones de la comunicación como transporte (barcos de vapor, ferrocarril, carreteras, automóviles, aviones), de la comunicación como emisión de mensajes (telégrafo, teléfono) y de la comunicación de masas (periódicos, cine, gramófonos, radio), que en principio parecían representar lo distinto a los toros —el progreso, la modernidad, la debilidad de las fronteras, la europeización—, no lo fueron en absoluto, y por ello el encuentro entre los toros y el cine fue de todo punto necesario, ya que, como ha escrito Raimond Williams, lo masivo no trabaja contra sino desde dentro de lo popular (Martín Barbero, 1982: 89).

»En ese trayecto del cinematógrafo (el artefacto) al cine (el procedimiento), en Europa son de gran importancia los procesos de inculturación a través de los que el naciente cine busca su lugar entre los espectáculos de mayor éxito y construye su propio espectador al tiempo que es construido por la expectativas de los espectadores de aquel momento. Definido muy pronto como industria del entretenimiento, el cine —como cualquier medio de comunicación masivo, como la prensa de gran tirada antes que él— debe cumplir como condición principal la financiera, lo que, descartada la publicidad de la que se nutren los periódicos, lo hace depender del público en un momento histórico en el que las clases medias van a romper con las artes autónomas (o éstas van a romper con ellas) en los procesos de creación de consciencia crítica y de no participación emocional a través de la disolución de los lenguajes clá-

sicos, llevados más allá de los extremos tardorrománticos o impresionistas por las audacias de la emancipación de la disonancia (música), ruptura con lo figurativo (pintura y escultura), abandono de la linealidad objetiva narrativa (literatura) y de canon dramático (teatro); lo que incidirá en el paralelo desarrollo de las nuevas artes popular-masivas que tendrán como público el proletariado urbano culturalmente ascendente (alfabetizado, que puede pagar el precio de una entrada de cine) y a las clases medias culturalmente descendentes (huérfanas de la gran cultura burguesa del siglo XIX y segregadas de las zonas más exigentes de creación)⁵. Al mismo tiempo, se producía en todo Occidente, incluida España, una fundamental transformación de la estratificación social. A menos que fuera aceptado favorablemente, el cine, aun casi antes de haber nacido, se habría colapsado si no hubiera encontrado (creado) su público. Es una lucha feroz, como la de cualquier organismo por sobrevivir, agravada por las duras condiciones del capitalismo que imperaban en la Norteamérica que, justo en esos años, comenzaba a afirmarse como primera potencia expansiva (guerra hispano-norteamericana. Panamá, penetración en

⁵ La polémica iniciada, como vimos, en España con el 'caso Fuencarral' y su tratamiento en la prensa, en la segunda mitad del siglo XIX, no ha cesado. Con respecto a la televisión, justo un siglo más tarde del caso español, escriben De Fleur y Dennis: «El actual sistema de fuerte dependencia de la publicidad le da un carácter que está más en armonía con los gustos de la clase medio-baja. Este segmento de la población constituye el mayor grupo social en cuanto a capacidad de compra, y es la clase medio-baja la que compra la mayoría de los productos que aparecen en los medios de comunicación. El siguiente grupo social más importante en cuanto a capacidad adquisitiva es el del nivel inferior –los obreros cualificados y semicualificados–. Estos dos niveles sociales juntos representan a la inmensa mayoría de gente que consume los productos de los fabricantes, importadores y detallistas americanos. No sorprende, pues, que los gustos y preferencias de estos segmentos de la

China) y por las distintas pero no menos duras condiciones que afectaban a la Europa que amanecía al siglo XX tras el definitivo eclipse de su hegemonía internacional, en crisis social, económica y política, que en la primera mitad de este siglo conocerá los traumas de la pérdida de su imperio colonial, las dos guerras mundiales y los totalitarismos fascista, nazi y comunista. Entre 1895 y 1915 (del nacimiento a su constitución narrativa institucional simbolizada en *El nacimiento de una nación*) el cine lucha por construirse como lenguaje pero sobre todo como industria: por mantener la estabilidad del sistema. En realidad es la misma lucha: creando o encontrando su espectador, satisfaciendo su demanda, logra mantener la estabilidad del sistema. Por eso, si la imagen en movimiento nace con Edison y su kinetoscopio y el cinematógrafo con los Lumière y sus proyecciones, el cine nace en tomo a Georges Méliès, Charles Pathé y Leon Gaumont en Francia y a la colonia 'independiente' de Hollywood que, huyendo del monopo-

sociedad tengan un peso importante entre aquellos que diseñan el contenido de los medios» (De Fleur y Dennis, 1988). Esto será una constante desde los primeros desarrollos del periodismo de masas hasta los últimos desarrollos audiovisuales, y determinante para el desarrollo del cine y los procesos de inculturación que le afectan: «La transmisión deportiva, la película de guerra, la de detectives, las aventuras del agente secreto, el drama en los estrados judiciales: todo ello, ha alcanzado la jerarquía pública que en periodismo tuvieron la historia lacrimógena, las historietas cómicas, el episodio de crimen sexual, la página deportiva o la denuncia de corrupción en altos niveles sociales, como dispositivos para concentrar la atención» (De Fleur y Ball-Rokeach, 1988: 188). En los tiempos que afectan a lo que en este capítulo estudiamos, es decir, entre el nacimiento del cine y los años treinta, se conforma el gran segmento del público masivo que, hasta hoy, en sus niveles más influenciables y de respuestas previsibles, está formado por las clases medias media-baja y baja [De Fleur y Ball-Rokeach: «Hay pruebas incontestables que muestran que las personas con relativamente poca cultura están más tiempo que las otras expuestas a los medios de masas» (1988: 186)].

lio de Edison en Nueva York, construye el sistema de los estudios entre 1914 y 1918. Logrado su objetivo, la lucha perdurará dentro de los marcos institucionales que el sistema cree en cada momento (el ejemplo más claro es el sistema de los estudios) para lograr «el ideal, desde el punto de vista del sistema, de encontrar el contenido que capte la atención de los miembros del público, les persuada a comprar mercancías y al mismo tiempo se sitúe lo bastante dentro de los límites de las normas morales y las pautas del gusto, como para no provocar acciones desfavorables por parte de los componentes de regulación» (De Fleur y Ball-Rockeach, 1988: 185).

»Un rasgo va a dividir a la cinematografía mundial en aculturadas (poco penetradas por las culturas nacionales o locales, tradicionales, populares o reflexivas) e inculturadas (ligadas a los sedimentos culturales o a los procesos de transformación de su entorno). El cine norteamericano será fundamentalmente aculturado, no sólo por la ausencia de una tradición nacional-cultural sólida y por el nulo desarrollo de las vanguardias en el momento de su constitución sino tal vez, en primer lugar, por dirigirse a un público no definido cultural, ideológica o socialmente, una multitud heterogéneo, interracial, interreligiosa, intercultural: católicos, protestantes, angloamericanos, irlandeses-americanos, ítalo-americanos, afro-americanos... Las cinematografías europeas o asiáticas estarán fuertemente inculturadas en sus tradiciones o en las dimensiones de su cultura popular en la conexión con los movimientos intelectuales y creativos. Esta opción primera, unida al declive del cine europeo tras la primera guerra mundial, a la hegemonía norteamericana y a su vasto mercado interior —en 1929, ciento diez millones de norteamericanos iban al cine

todas las semanas: ése era el poder de Hollywood—, trazará un mapa de reparto de estilos, saberes y poderes vigente en sus grandes líneas hasta hoy. Este fenómeno hace de llave en nuestro libro: desde él se abre nuestra reflexión sobre los toros como elemento inculturador del cinematógrafo en España, de los antecedentes narrativas, representativos y espectaculares de la ficción taurina y las formas genéricas en que se articula la ficción cinematográfica de tema o ambiente taurino.

»No otra intención lo ha guiado que la de poner en conexión datos que habitualmente se ofrecen dispersos en campos de conocimientos distintos, para así facilitar al lector una visión global de los hechos: como si fuera uno de esos «lectores en casa» para los que escribían las crónicas de sus andanzas los viajeros románticos. Nuestro viaje ha sido libresco, pero no por ello menos apasionante y lleno de aventuras: todo lo contrario. Así deseo que resulte para quien lo lea.

»Queda para lo último lo más importante: expresar mi agradecimiento a la Real Maestranza de Caballería por haberlo hecho posible».

Carlos Colón
Universidad de Sevilla

BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, P. (1999): *La distinción*, Madrid, Taurus. Imprescindibles los capítulos “Crítica social del juicio del gusto” y “Elementos para una crítica vulgar de las críticas puras”.

De Fleur y Ball-Rokeach (1988): *Understanding Mass Communication*, Houghton Mifflin, Boston.

Hall, S. (1996): “Significado, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas” en Curran; Morley y Walkerdine (comp.): *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona, Paidós.

Kierkegaard, S. (1975): *Temor y temblor*, Madrid, Editora Nacional.

Martín Barbero, J. (1982): *Cultura. Sociología de la Comunicación del Arte*, Barcelona, Paidós.

_____ (1987a): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Ediciones G. Gili.

_____ (1987b): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Barcelona, Ediciones G. Gili Mass Media.

