

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Vistas Lumière y tradición fotográfica

Autor/es:
Soto Vázquez, Begoña

Citar como:
Soto Vázquez, B. (2001). Vistas Lumière y tradición fotográfica. Banda aparte. (20):65-67.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42495>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



VISTAS LUMIÈRE Y TRADICIÓN FOTOGRAFICA

2473. VICHY — Le Pont sur l'Allier



Vichy - Le Pont sur l'Allier, 1910, Tarjeta postal, V.D.C.

VISTAS SEVILLANAS, CONTINUIDAD Y RUPTURA

Hay una conexión directa entre fotografía y cine (entre tarjetas fotográficas y vistas cinematográficas) en los años en torno a 1900. Dicha conexión es visible, por ejemplo, en el modo en que ambas se popularizan, publicitan y comercializan a partir de un tema como Sevilla. Hablamos en este caso de un conjunto de imágenes que construyen la ciudad para quienes no la conocen a partir de tres hilos conductores: las imágenes de monumentos, las de tipos humanos y las tauromáquicas¹. Resulta curioso observar cómo estos asuntos fotográficos se adaptan a la técnica móvil y a la contemplación pública. Los retratos de tipos casi desaparecen, mientras los cuadros luminosos de gran formato tienen cierta predilección por las vistas monumentales² y el más moderno cinematógrafo se decanta por las vistas taurinas.

Las vistas del catálogo Lumière por su conservación y accesibilidad las hacen un punto ineludible de análisis³. Suponen un caso ejemplar de esta continuidad con respecto a la construcción de una visión de la ciudad iniciada por las imágenes litográficas y

continuada durante todo el siglo por las fotográficas. Continuidad en la que sin embargo es reconocible un cambio desde el trabajado imaginario romántico a la

1. Para un repaso por la temática fotográfica sevillana, véanse Fontanella, Lee y García Felguera, M^a de los Santos. *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*; Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1994. Y las obras sobre historia local de la fotografía de Yáñez Polo, Miguel Ángel. *Retratistas y fotógrafos. Breve historia de la fotografía sevillana*; Sevilla: Repiso-Lorenzo, 1981. *Historia de los fotógrafos de la calle Sierpes*; Sevilla: Asociación Sierpes, 1984. "Historia de la fotografía en Andalucía" en *Historia de la fotografía española, 1836-1986*; Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1987.

2. Los programas que con gran éxito se celebran en la denominada Exposição Imperial de Lisboa (Diciembre 1894) dedicados a la ciudad sevillana constan de 50 cuadros luminosos de los que 41 son cuadros de monumentos y paisajes, 4 corresponden a escenas de una corrida de toros y otros tantos a retratos de tipos populares. Datos recogidos de Videira Santos, A. *Para una história do cinema em Portugal I. Do diafanorama aos cinematógrafos de Lumière e Joly-Normandin*; Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1990.

3. Las referencias hemerográficas a las filmaciones en la ciudad son poco fiables y resultan difíciles de contrastar. El grueso de las vistas sevillanas de Lumière según datos contrastados por Jean-Claude Seguin constan con los números del 843 al 862: bailes populares, calles, Semana Santa y un encierro de toros.



La Giralda, Sevilla, Tarjeta postal, 1919, Anónimo

pretendida visión realista decimonónica. Al igual que sus predecesores fotógrafos, la casa Lumière construye una visión sevillana desde y para ojos extranjeros: las vistas serán tomadas por un operador de la firma sin identificar y nunca se exhibirán en la propia ciudad. Pero frente al dominio fotográfico de la línea monumental y artística de la ciudad, el cinematógrafo retomará las costumbres y el folclore y, especialmente, las fiestas de los toros y los bailes andaluces o flamencos. Es evidente que el mecanismo cinematográfico se ancla a una tradición fotográfica. El encuadre y la disposición tanto del cuadro flamenco como del encajonamiento de toros tienen una semejanza incuestionable con las tomas de Emilio Beauchy Cano —autor de un gran saga de fotógrafos sevillanos activa entre mediados del siglo XIX y del siglo XX— sobre los cuadros de baile del café del Burrero o sobre las tomas taurinas fotografiadas por el mismo autor.

La apuesta Lumière es continuista en elementos puramente fotográficos como el encuadre, el ángulo elegido o la temática seleccionada. A pesar de este anclaje fotográfico, el cinematógrafo es consecuente

con su especificidad tecnológica y escoge como temas aquellos que darán lucimiento a su mayor innovación tecnológica: la incorporación del movimiento. El retrato de tipos locales y la captación de monumentos son descartados en favor de un costumbrismo propio de las fiestas locales, más propicias a mostrar el recién adquirido movimiento en todo su esplendor. Además de procurar el lucimiento de este nuevo ingrediente tecnológico de la movilidad en los elementos fotografiados, las vistas Lumière parecen potenciar otro elemento igualmente nuevo con respecto a la tradición fotográfica: el sonido. Todas y cada una de las vistas invoca de un acompañamiento sonoro de forma evidente y precisa, en especial el grueso de las tomas dedicadas al baile flamenco⁴.

ESTRATEGIAS DE CONSUMO, TRADICIÓN Y FRACASO

Sin embargo, aunque innovador en ciertos aspectos, se puede mantener que el cinematógrafo en general, y en particular el Lumière, constituye una línea sin quiebra aparente dentro de la práctica fotográfica que le era contemporánea. Esta afirmación surge, sobre todo, si nos situamos en otra perspectiva desde la que afrontar el análisis del fenómeno. El carácter continuista del cinematógrafo respecto a la fotografía viene dado por su "práctica de uso", la actitud del consumidor de las imágenes⁵. La firma de Lyon es y será fundamentalmente una empresa fotográfica. Sus nuevas vistas podrán ser innovadoras en muchos sentidos pero su negocio será siempre el mismo y no tiene intención de cambiar de clientes. Al menos esto es indiscutible mientras dura su concesión en la ciudad sevillana (del 7 de enero al 11 de abril de 1897). La firma se instala en un local comercial —en realidad, un gabinete fotográfico— en una calle llena de fotógrafos importantes. Su espacio reducido, casi familiar, y la presencia poco espectacular de la máquina lo asemejan a ese tipo de negocio fotográfico preexistente. Pero acentúa aún más esta querencia fotográfica la gestión directa y personal del encargado. Éste tiene nombre y apellidos, anuncia exhibiciones en la prensa y publicita las novedades que se irán incorporando. Ninguna otra presencia cinematográfica en la ciudad trabaja tanto este aspecto, más cercana al pequeño comercio tradicional que al mundo del ocio.

Hay incluso una vinculación más directa y profunda de las exhibiciones Lumière con el universo fotográfico local y el concepto de fotografía en el que se inserta. Si por algo se caracteriza la fotografía sevilla-

4. Como ya se ha señalado (Cherchi Usai, Paolo. *Burning passions. An Introduction to the Study of Silent Cinema*; London: BFI, 1994) el sonido nunca fue una carencia en el mal llamado cine silente.

5. Para un desarrollo del concepto "práctica de uso" ver Bijker, Wiebe E. "The Social Construction of Bakelite: Toward a Theory of Invention" en: *The social construction of technological system*; Cambridge (Mass): MIT Press, 1989.

na durante todo el siglo XIX es por haber conseguido un crédito y prestigio considerables, marcados en Sevilla por dos factores singulares: el turismo y el mecenazgo aristocrático. Lee Fontanella (cfr. nota 1) achaca al turismo la causa determinante de las imágenes sevillanas, relacionadas con el viaje y lo extranjero. Tradición iniciada por los viajeros románticos en Andalucía y continuada, con toda su carga romántica y exótica, por los fotógrafos del XIX. Las vistas de viajes son una importante fuente de ingresos para las casas fotográficas, fuente de ingresos muy familiar a la concepción Lumière de la industria cinematográfica. Además, tenemos el factor del mecenazgo noble encabezado por el patrocinio y afición del Infante D. Antonio de Orleans. Este personaje y su familia fueron los movilizadores de un estilo de vida y unas pautas de comportamiento para toda una parte de la sociedad sevillana. Gracias al entretenimiento ducal la ciudad se vio visitada, observada y plasmada por una amplia e importante nómina de fotógrafos que difundían el arte fotográfico entre los nobles o aspirantes a tales.

La concesión Lumière no sólo aprovecha estos dos factores sino que se erige en un excelente continuador de los mismos. Por un lado, si clasificamos por temas las vistas, las "viajeras" y "transportes" son mayoría, por encima de las militares. Incluso, más que un aprovechamiento de su inmenso catálogo mundial de lo exótico y lo lejano, las vistas exhibidas corresponden más bien a los destinos habituales de los viajeros y turistas burgueses de la ciudad: París, Venecia, Roma o Londres⁶. La vistas cinematográficas se instalan como sucesoras naturales de las vistas postales o *souvenirs* que estos viajeros burgueses quisieran traer consigo de sus destinos predilectos. En cuanto al segundo punto, Lumière no se despegaba en absoluto de ese matiz aristocrático que marca el prestigio y la tradición fotográfica sevillana. La firma, como es sabido, busca desde su primera incursión en el territorio nacional el apoyo regio, pero a nivel local tampoco escatima esfuerzos en hacerse con el favor de un público con pretensiones o recursos asimilables a la más alta burguesía. Su emplazamiento y local así lo explicitan. Entre Joyerías y comercios de prestigio la firma Lumière establece un local para sus exhibiciones más cerca de un salón burgués de cualquier casa de la ciudad que de una sala de espectáculos. Hasta los acontecimientos familiares como el cumpleaños de Augusto Lumière se celebran como si de una familia cualquiera se tratara (según señala *El Baluarte* del 26 de marzo de 1897).

EPÍLOGO

Las vistas exhibidas y el lugar de exhibición de la firma francesa se establecen como continuación sin quiebra de una práctica de consumo consolidada en el uso fotográfico. El cambio de rumbo de la firma Lumière y el abandono de su sede en la ciudad (y del sistema de concesiones en general) hacen pensar que el camino escogido no fue el más idóneo. Se apartaron



Queridos amigos D. Emilio y Julia
 estoy en Holanda por asuntos de trabajo
 los viernes y sábado los domingos voy a
 Rotterdam y de ahí salgo para
 Rotterdam para Amsterdam y el mar
 subiendo por el canal de casa y a bordo
 de los vapores que aquí se
 usan para nuestros efectos. Siempre

Dordrecht, Tarjeta postal, 1913, H.J. Tollens C.Hz.

del ámbito espectacular, tomando como referencia el comercio fotográfico. Un lugar quizá equivocado pero premeditado, estudiado y planificado de principio a fin. Esta estrategia Lumière tiene dos vertientes: la toma de vistas de la ciudad y las exhibiciones en la misma. La toma de vista se inscribe en cierta tradición pero no renuncia a las innovaciones tecnológicas del nuevo ingenio, optando por una temática que permita el lucimiento del movimiento y la referencia sonora. Las exhibiciones son mucho más conservadoras, no variando un ápice la estrategia fotográfica de la que es heredera: postales proyectadas, fotografías de gran tamaño exhibidas en el salón familiar.

BEGOÑA SOTO VÁZQUEZ

6. Sería demasiado extenso enumerar aquí los programas completos de Lumière en la ciudad pero París ocupa, con diferencia, un lugar privilegiado en las exhibiciones. París era el destino habitual de los viajes de boda de la burguesía sevillana y objetivo primordial de un plan turístico del ayuntamiento que pretende la línea de ferrocarril directa entre ambas capitales.