

## De estampitas y películas: postales, cine y transformación social en un análisis cultural de Pardo Bazán

Alicia Cerezo

UNIVERSITY OF WISCONSIN MADISON

[cerezoparede@wisc.edu](mailto:cerezoparede@wisc.edu)

(recibido noviembre 2024, aceptado maio 2025)

**RESUMEN:** En un artículo de *La vida contemporánea* que Emilia Pardo Bazán escribe en 1898 para *La Ilustración Artística* defiende el uso de la tarjeta postal a causa de su menor precio y de su idéntica fiabilidad respecto a la carta. Sólo tres años más tarde, la autora hace una rotunda crítica a este medio de comunicación interpersonal. De la misma manera, aunque más tarde elogiaría el cine por su inesperada capacidad narrativa, en 1908 hace un juicio negativo de este novedoso medio de comunicación de masas. Con un marco teórico y metodológico que hoy llamaríamos de aproximación cultural, Pardo Bazán expone sus reticencias sobre ambos medios en términos similares. Su acercamiento epistemológico cuestiona la validez de lo inmediato, lo visual y lo instintivo, para valorar lo procesal, lo textual y lo meditado. Este acercamiento revela, en última instancia, su postura ante la dicotomía entre lo irreflexivo y lo racional en la literatura y el arte. No sólo señala la perniciosa influencia de algunos aspectos de la modernización venida del extranjero, sino que también advierte de las transformaciones individuales y sociales no deseadas que surgen al identificar el medio con el mensaje o, en palabras de la autora al hablar sobre las postales, “la estampita” con “el asunto”. Para Pardo Bazán, postal y cine sólo serán medios dignos cuando adquieran una narrativa “pedagógica” y “patriótica”, aunque esto ocurra a expensas de su naturaleza visual.

**PALABRAS CLAVE:** Postales, cine mudo, Pardo Bazán, medios de comunicación, fin de siglo.

**ABSTRACT:** In an 1898 article of *La vida contemporánea* for *La Ilustración Artística*, Emilia Pardo Bazán advocates for the use of postal cards because they cost less, but are just as trustworthy as letters. Yet only three years later, the author would offer a resounding criticism of this means of interpersonal communication. Likewise, although later she would praise cinema on account of its unexpected narrative capacity, in 1908 she pronounces a negative judgement on this innovative mass medium. With a theoretical and methodological framework that we would define today as cultural studies, Pardo Bazán presents her reservations regarding both media in similar terms. Her epistemological approach questions the value of the immediate, visual, and instinctive qualities they offer, valuing instead that which is procedural, textual, and pondered. This approach ultimately reveals her opinion about the dichotomy between the irrational and the rational in literature and the arts. Not only does Pardo Bazán point out the harmful influence of some aspects of foreign modernity, but she also warns the readers about the unwanted individual and social transformations that arise when the medium is identified with the message, or, in the author's words about postcards, “la estampita” with “el asunto.” For Pardo Bazán, postcards and cinema will only be dignified media when they acquire a “pedagogical” and “patriotic” narrative, albeit to the detriment of their visual nature.

**KEYWORDS:** Postcards, silent film, Pardo Bazán, media, turn of the century.

En 1901 y 1908, respectivamente, Emilia Pardo Bazán escribe los artículos “Postales” y “El cinematógrafo”, pertenecientes a la serie titulada *La vida contemporánea*, publicada en *La Ilustración Artística* entre 1895 y 1916. En ellos, la autora hace un acercamiento cultural a dos nuevos medios de comunicación para hacer un diagnóstico de la sociedad de su época. Bajo su aspecto inofensivo, la escritora ve en ellos los efectos perniciosos de la modernización —de la tecnologización—, la cual transforma la identidad del individuo y de la colectividad. Esto sucede al identificar “la estampita” con “el asunto” (Pardo Bazán 1901: 666) o “el medio” con “el mensaje”, como indicará Marshall McLuhan, sesenta años después, en *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964: 7). En estos dos artículos, Pardo Bazán cuestiona lo inmediato, lo instantáneo, lo visual y lo instintivo que representan estas tecnologías, y valora lo procesal, lo contemplativo, lo textual y lo meditado de medios tradicionales como la carta y la novela o las artes consagradas. Su perspicaz comentario sobre las postales, también llamadas “tarjetas de correspondencia” (López Hurtado 2013: 437), señala la pérdida de unos valores concretos respecto al conocimiento y al arte, así como la erosión de una supuesta esencia española frente a la invasión cultural de dos fenómenos venidos del extranjero. En última instancia, Pardo Bazán ofrece las claves para que ambos medios logren redimirse adquiriendo una narrativa pedagógica y patriótica, aunque esto suceda en detrimento del primordial lenguaje visual de las postales y el cine de los primeros años<sup>1</sup>.

En primer lugar, el contenido de estos artículos, así como el de otros posteriores de la misma temática, nos muestra la postura de Pardo Bazán ante la dicotomía entre lo irreflexivo y lo racional en literatura y en arte, así como el posible uso beneficioso de la postal y el cine cuando contienen una narrativa en clave de empresa nacional. En segundo lugar, su análisis epistemológico de la sociedad de su época a través de estas dos modernas producciones culturales nos da acceso a su metodología de análisis de la contemporaneidad, muy cercana a lo que hoy llamaríamos estudios culturales. En ese sentido, Pardo Bazán se acerca a las postales como los investigadores más modernos, considerándolas “como un medio”, “como un sistema estructurado de información continuada que permitía mostrar la evolución en el tiempo de un espacio geográfico, en este caso España, y un tiempo concreto...” (Riego Amézaga et al. 2012: s.n.). En tercer lugar, su uso de lo anecdótico y lo cotidiano como instrumento epistemológico nos desvela la manera, muchas veces contradictoria y ambivalente, de lidiar con las transformaciones aparejadas a los nuevos medios de comunicación populares. En definitiva, ciertos textos de Pardo Bazán que pueden parecer más frívolos y desconectados participan de las más candentes polémicas sobre el estado de la ciencia en España, el estatus de la obra de arte a la luz de la reproducción masiva (original vs copia), el difícil equilibrio entre arte e industria (calidad vs cantidad), así como arte y máquina, y la transformación de la supuesta esencia española con la difusión de ideas y tecnologías venidas del extranjero (originalidad vs imitación)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Aunque el artículo que publicó Pardo Bazán en 1908 sobre el cinematógrafo carece de título, en este trabajo, y por motivos prácticos, se presentará como “El cinematógrafo”. Este es el título con el que se reproduce en el número 51 de *Cuadernos de la Filmoteca*. Aquí aparece publicado junto a otro artículo de Pardo Bazán, “De películas”, y tras dos estudios sobre el cine de la autora por parte de Javier Herrera Navarro y Juan M. Company.

<sup>2</sup> Para una excelente recopilación y clasificación de los artículos de Pardo Bazán en *La vida contemporánea*, véase *La obra periodística de Pardo Bazán* en *La Ilustración Artística de Barcelona* (1895-1916), de Eduardo Ruíz-Ocaña.

Puede resultar caprichoso que Pardo Bazán escribiera sobre las postales, pero sólo hace falta atender al elevado número que circuló en España entre siglos para observar que era un tema que afectaba en profundidad a la “vida contemporánea”. Tan en boga estaba el uso y coleccionismo de postales, que pronto aparecieron chistes y parodias sobre la utilización exagerada del medio. En una viñeta de 1910 titulada “La moda”, un profesor se dirige así a sus pequeños alumnos: “Si el gobierno os comisionase para ir en busca de los restos de Livingstone, ¿cuál es la primera cosa que haríais al llegar al desierto africano?” Una de las voces infantiles contesta: “Mandar una tarjeta postal ilustrada” (Anónimo 1904: 10). En “Postales” (1901), por su parte, Pardo Bazán hace una contundente y tal vez inesperada crítica a este nuevo medio de comunicación que se ha hecho atractivo porque “nadie piensa sino en la estampita, en la aleluya, en el mono” —es decir, en la imagen—. Advierte con preocupación de que, como consecuencia, “la carta se muere” y se convierte en un “recuerdo histórico, un cachivache de antaño, y la generación nueva acabará por no saber cómo se redacta una carta, pues ha prescindido completamente de ese medio de relación” (1901: 666)<sup>3</sup>. La autora se lamenta así: “la estampita es el asunto: lo escrito nada importa” (1901: 666)<sup>4</sup>. Estas palabras resuenan con las de Marshall McLuhan: “The medium is the message”. Según McLuhan, “it is the medium that shapes and controls the scale and form of human association and action” (1964: 9). Es decir, el medio es determinante en los cambios de la estructura social porque afecta las capacidades cognitivas del hombre. Lo central no es lo que se *dice* o *hay* en el nuevo medio, sino lo que *hace* en las personas —cómo las conforma y la reacción que provoca— y lo que revela de la sociedad que lo utiliza.

Desde este prisma, Pardo Bazán estudia la tarjeta postal y el cinematógrafo, no tanto por lo que estos contienen, como por lo que dicen de la sociedad transformada por su irrupción. Sin embargo, si bien McLuhan se limita a constatar la transformación de la sociedad a causa de los medios de comunicación, la autora se aventura a enjuiciarlos. Aunque la postal y el cine son medios dispares en apariencia, Pardo Bazán evalúa ambos, al menos en un principio, en términos negativos muy semejantes. De hecho, sólo suaviza su crítica cuando apela a elementos prosaicos, como el precio asequible de la tarjeta postal, o cuando elimina la especificidad visual del medio cinematográfico para favorecer, por un lado, su subordinación a la narrativa literaria y, por otro, su capacidad mecánica para producir apuntes documentales. Si McLuhan aboga por el análisis de los medios desde la ausencia de nostalgia, el estudio de Pardo Bazán sobre las postales y el cine es buen ejemplo de lo que aquel acuñó como teoría del espejo retrovisor (1968: xxiii), es decir, el juicio de los medios nuevos según baremos del pasado. En efecto, la ensayista juzga la “vida contemporánea” y sus medios aparejados con las herramientas de una época anterior, idealizando ese pasado familiar de las antiguas tecnologías. En el caso de Pardo Bazán, la nostalgia por la carta y la literatura frente a la postal y el cine es paralela a cierta añoranza por un supuesto momento glorioso de la historia de

<sup>3</sup> Ciertamente es que hay experimentos curiosos y excepcionales, como la colaboración entre Luis Taboada y Karikato, pseudónimo del conocido caricaturista Cesáreo del Villar Besada. Se trata de *La oreja ensangrentada* (1902), una novela de misterio repartida en catorce tarjetas postales que se pudieron adquirir semanalmente en papelerías, librerías, y en las oficinas del periódico *El Imparcial*.

<sup>4</sup> En este mismo sentido, el autor anónimo del artículo “La caricatura y la guerra” sostiene lo siguiente: “La tarjeta ilustrada es a un tiempo el saludo y el obsequio” (10).

España y por unas tradiciones que cree perdidas si el nuevo medio —postal o película— no se vuelve pedagógico y patriótico (1920: 161). Sólo así, según Pardo Bazán, se logrará contener la invasión cultural extranjera, en particular la americana, y su visión tergiversada de la propia España.

Debemos preguntarnos, por tanto, cómo es, según Pardo Bazán, la sociedad que se ha dejado seducir por estos medios de comunicación, cómo han influido en la conformación de las identidades individuales y sociales, y qué nos dice la crítica a las tarjetas postales y el cine de una sociedad como la española a principios del siglo XX.

En primer lugar, Pardo Bazán mantiene que la sociedad de la postal y el cine es infantil. A la primera se refiere como “juguete bonito” (1901: 666); al segundo, como “juguete de la ciencia” (1900: 106). Incluso aquellos que defendieron el uso de la tarjeta postal por lo que supone la universalidad de la imagen, reconocen que la prevalencia de ésta conlleva una vuelta a la infancia. Jacinto Benavente lo explica así en “Idioma universal”:

Si progresar es resistirse a morir, y por lo tanto a envejecer, progreso es sin duda que la vieja humanidad torne a su infancia, a esa edad en que un libro de estampas es a la vez instrucción y recreo. El hombre se aníña y la estampita triunfa en su atención cansada, como en la atención distraída del niño, y su triunfo es universal. (Benavente 1907: 1)

Sin embargo, la prevalencia de lo visual implica, según Pardo Bazán, un grado de inmadurez generalizada que lleva al deslumbramiento sin reflexión por lo novedoso y a la búsqueda de satisfacción rápida y externa, algo que comparten las postales y el cine<sup>5</sup>. Efectivamente, cuestionando lo visual y su éxito entre el público en su artículo de 1908 sobre el cinematógrafo, pregunta a sus lectores: “¿Os gustan los espectáculos solamente visuales? (1908: 794). En realidad, Pardo Bazán no desdeña lo visual en general, sino la visualidad de un espectáculo que, desde su punto de vista, cae en la exageración, en lo estridente, por ser demasiado trágico o demasiado cómico, extremos que se alternan en las películas.

Se refiere, por ejemplo, a la comicidad fácil del truco —“truc”— cinematográfico por el que “la subida rauda y veloz por una pared vertical de una serie de automóviles, carros, bicicletas, ..., caballos, burros, personas...” provoca risa y admiración en un público situado “ante el maravilloso caso de que trepen por una casa arriba tantos vehículos y tanta gente... sin dañarse, como si llevasen sindeticón en las ruedas y en los zapatos...” (1908: 794). Lo que prima en estas filmaciones es la sorpresa, la fascinación, lo que hace el cine en los espectadores. Pardo Bazán asegura comprender las reacciones emocionadas de los niños, que se conmueven con cualquier cosa que apele a la emoción fácil:

¿Qué saben ellos de si la fábula es ridícula y sensiblera? Para ellos no hay Shakespeare, no hay *Ilíada*, no hay Cervantes; para ellos, el arte no podrá jamás producir obra maestra

<sup>5</sup> En su cuento “El rompecabezas” (1899), la madre del niño Eloy, pensando en el mejor juguete para su hijo, se niega a comprar un cinematógrafo, pues “convenía que el regalo de los Santos Reyes magos, sabios y doctos, no fuese una inutilidad, sino que coadyuvase a la instrucción del niño” (1899: s.n). Por eso decide comprar un rompecabezas, juego constructivo y triste a la vez. El mapa de España ya no incluye Cuba, el lugar donde había muerto el padre de Eloy. Esta falta de pedagogía, que hace del cinematógrafo un regalo improductivo para el niño, será igualmente aducida por Pardo Bazán en sus artículos para declarar que el cine tendría que convertirse en transmisor de un mensaje, de una narrativa constructiva a nivel nacional.

como la anécdota del perro de Terranova salvando, en su bocaza, a la criatura robada por la hechicera a fin de darle martirio... (Pardo Bazán 1908: 794).

Sin embargo, aunque habla de los espectadores más jóvenes, se refiere con ironía a un encandilado público general, al que tilda de infantil e inculto, incapaz de apreciar el verdadero arte. El cine de atracciones, que carece de narrativa —de historia— es un tipo de espectáculo sin pasado, en un permanente presente que impide madurar. Así lo diría Marcelino Menéndez Pelayo, defensor en clave patriótica de la historia y las glorias de España frente a los que se dejan fascinar por todo lo que viene del extranjero. Para Menéndez Pelayo, “un pueblo viejo” no puede renunciar a su “cultura intelectual” sin caer “en una segunda infancia” (1918 [1910]: 364).

En esta misma línea, Pardo Bazán precisa que “lo que seduce en las postales ilustradas al mayor número de corresponsales, es principalmente que no hay que redactarlas; que no piden ingenio, ni cortesía, ni gracia, ni afecto; que la sequedad, la brevedad, la impersonalidad del estilo, las caracterizan” (1901: 666). En segundo lugar, por tanto, la autora intuye que la brevedad de las comunicaciones viene acompañada de una falta de ingenio que resulta en su carácter impersonal y en su falta de autenticidad<sup>6</sup>. El estudio de Marta Palenque sobre las postales que combinaban un poema o un fragmento de poema de Campoamor con una fotografía ilustrativa da buena cuenta de la afición por este tipo de fusión y de su capacidad para difundir la obra de autores decimonónicos como Bécquer o Espronceda (2019 [2013]: s.n.). Palenque ha estudiado en profundidad las postales que ella misma ha calificado como “artístico-literarias”<sup>7</sup>, y apunta que Pardo Bazán muestra su desapego hacia unas postales que, además de ser demasiado breves carecen de profundidad en el mensaje y de arte en la estampa (2011: 26). Por un lado, la autora señala los clichés que el remitente añade lacónicamente a la tarjeta; más aún cuando éste envía una postal donde aparece un famoso poema, convirtiéndose el emisor en un muñeco de ventríloquo que necesita las palabras de otro para expresarse (1901: 666). Pardo Bazán hace su propio juicio sobre las postales que se comercializaron con poemas de Ramón de Campoamor, y asegura que con ellas “se llega al ideal de decirlo todo por boca ajena, y con una firma y un sello de cinco céntimos, tan campantes” (1901: 666). Por otro lado, la rapidez y la falta de autenticidad en las postales implican carencia de afecto. La persona que envía una postal es un autómatas que no tiene

<sup>6</sup> Los comentarios jocosos sobre el uso desmesurado de la tarjeta postal fueron frecuentes en la prensa. Ramón Asensio Más, en “Tarjetas postales (del muestrario que tengo en casa)”, escribe unas rimas entre la que se encuentra “A un pelma”. Dice así:

Firmo treinta postales

todos los días.

¡Mire usted si habré dicho

majaderías”! (Asensio Mas 1904: 15)

Para una breve historia de la tarjeta postal en España, véase el artículo de Jean-Louis Guereña, “Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del XX”. La pionera obra de Carlos Teixidor, *La tarjeta postal en España, 1892-1915*, ofrece también una concisa y valiosa introducción al fenómeno en España.

<sup>7</sup> Palenque las define como “aquellas en donde el objetivo es la ilustración de un texto literario, generalmente en verso, a partir de una colección seriada que, por entregas, va desgranando una obra” (2011: 24). Para profundizar en la relación entre literatura y postales en el fin de siglo, véase otro excelente trabajo de Marta Palenque: “No me mandes más vistas”: los poetas decimonónicos en las series de tarjetas postales de Hauser y Menet (1901-1906”).

que esforzarse en expresar sus sentimientos o, mejor dicho, en encontrar las palabras para expresarlos.

Más allá de esto, la superficialidad en las relaciones interpersonales se acentúa en la correspondencia entre personas desconocidas. Algunos coleccionistas ponían sus anuncios en las nuevas publicaciones que surgieron en torno al coleccionismo de sellos y postales (*El Coleccionista de Tarjetas Postales*, *El Boletín de la Tarjeta Postal*, o *La Unión Postal*, entre otros). Sus suscriptores solicitaban, en una sección reservada para ello, el intercambio de postales de lugares concretos, con el requisito de que fueran timbrados —sellados— en ese lugar desconocido del que provenían. Tal alcance tuvo el fenómeno, que se llegó a crear una Bolsa especial, donde se cotizaban las tarjetas postales, surgiendo así todo “un comercio de importancia en Europa, bien entendido que las mencionadas tarjetas, para tener valor legal, han de llevar los sellos de las administraciones de Correos de origen y llegada respectivamente, y con los textos consiguientes” (Anónimo 1900: 3). Así ocurre en *El Coleccionista de Tarjetas Postales*, año 1, núm. 6 y año 2, núm. 9. En el primero se encuentra el anuncio de la revista *La Unión Postal*, que incluye el reclamo de unas secciones para anunciantes que busquen el intercambio de postales: “¿Quiere Ud. obtener bonitos cambios de tarjetas postales ilustradas? Pues anuncie su nombre en La unión postal, cuya circulación está extendida por todo el mundo” (1901: s.n.). En el segundo, se encuentra la propia sección de “Anuncios para Coleccionistas”, donde J. B. Turull, de Barcelona, “[d]esea cambio de tarjetas postales, con *toda España*, excepto Barcelona, Madrid, San Sebastián, Sevilla, Valladolid, Zaragoza, Valencia, Alicante, Irún, Orense y Cádiz, de vistas solamente, timbradas del lugar, (sic) que representan” (1902: s.n.). Para Pardo Bazán, todo el mérito de la postal consiste entonces “en la huella de haber pasado por el correo y en los garrapatos de tinta que trae” (1901: 666). El incentivo de los coleccionistas no es la comunicación del mensaje, mero trámite en la mayoría de estos casos, sino el medio mismo, que alimenta el ansia coleccionista por acumulación de corte burgués<sup>8</sup>.

De esta forma,

Y postal va y postal viene, sin despertar en el alma ni el más insignificante recuerdo o emoción de amistad, ni siquiera de leve y difusa simpatía, X... escribe a X; mejor dicho, no le escribe: le *postalea*. Tan extraña relación se prolonga meses, años... (Pardo Bazán 1901: 666).

Es difícil sustraerse al lúcido análisis y neologismo de Pardo Bazán, y a la comparación con esos mensajes cortos e instantáneos tan populares hoy en día. Sugestiva resulta asimismo su distinción entre lo que denomina “postalear” (lo que hacen, según ella, los “postalistas”) y escribir cartas, actividades que considera opuestas. Incluso más en la correspondencia entre desconocidos, la postal deja de ser un “recuerdo de”. Su valor para los coleccionistas no es

<sup>8</sup> En el artículo titulado “Desarrollo de las tarjetas postales ilustradas” (1906), aparecido en *La España Moderna*, se afirma que la tarjeta ilustrada cumple con fines muy diferentes a la carta, y aun así no hay nadie que se sustraiga a la moda de coleccionarlas, especialmente porque todos pueden encontrar satisfechos sus gustos: “... el que no se *rinde* al deseo de coleccionar retratos de artistas, de políticos, de literatos, de soberanos, se rinde al de coleccionar vistas de monumentos o de paisajes o de escenas dramáticas, o de trajes y costumbres, o de flores y pájaros, etc...” (Anónimo 1906: 197).

el de proporcionar un recordatorio visual de un viaje; tampoco el de compartir experiencias para demostrar que el emisor se acuerda de alguien durante el mismo. La propia postal —el medio—, sin importar quién la envía o la recibe, o lo que se dice en ella (si es que se dice algo), se valora por su procedencia lejana y por su capacidad de proveer la experiencia de la conectividad a distancia, aunque sea de manera superficial y, paradójicamente, individualista y fragmentada.

Para Pardo Bazán, la postal ilustrada consiste en “[u]n álgebra, un signo: una firma, una abreviatura: he ahí el epistolario moderno” (1901: 666). La postal es un signo sin nada detrás —una imagen sin mensaje— que evidencia “el espíritu yanqui: la concisión y el ahorro de tiempo y sensibilidad” (1901: 666). Pardo Bazán encapsula toda una visión de la sociedad y la historia en esta frase. Por un lado, tras la derrota de España frente a Estados Unidos, la escritora vincula el objeto de su estudio con una inclinación al estilo Calibán por una cultura extranjera materialista de perniciosa influencia que, de no revertirse, arrasará la tradición española y su historia. Por otro, destaca que esta invasión cultural trae una visión tergiversada de España generada fuera del país. La autora participa del diálogo finisecular entre tradicionalistas conservadores, enfocados en preservar la cultura intelectual y original española, y aquellos (krausistas, positivistas) que promovían la mirada más allá de las fronteras como antídoto del atraso científico español. Pardo Bazán no sólo analiza esta situación en sus artículos, sino que también propone su solución.

Como buena observadora de la realidad, y a través de un examen sólo en apariencia intrascendente de las tarjetas postales, Pardo Bazán expresa con nostalgia o morriña su miedo a perder la idiosincrasia cultural española. Para la autora, ésta atiende menos al negocio rápido y la comunicación superficial, y más al detalle, las relaciones de amistad y afecto, y a otro concepto de tiempo, el cual será también fundamental en su crítica del cine. El negocio materialista en torno a la tarjeta postal, denostado por Pardo Bazán, tiene facetas que ponen de manifiesto la obsesión por el objeto coleccionable por encima del mensaje, así como su efecto en el individuo y la sociedad. Dos ejemplos sirven para dar cuenta del nivel al que llegó el negocio de las postales. Una corta nota (“Postales”) aparecida en *El Liberal* en 1907, se hace eco de una industria exponencialmente creciente, que se cristaliza en la inauguración de un establecimiento en la calle Fuencarral de Madrid, el ‘Palais Postal’, dedicado en exclusiva a la exposición y venta de tarjetas:

La tarjeta postal ilustrada reina en todo su apogeo. Cada día aumenta el número de coleccionistas y cada vez es mayor el que se cruza entre todos los países del mundo. Impuesta por una moda agradable y práctica, la ‘postal’ ha arraigado definitivamente en todas partes, originando una importantísima industria que se extiende de día en día. Alemania solamente vende y exporta por millones las preciosas postales de su producción esmeradísima, siendo España uno de sus buenos mercados, del que recibe constante y creciente demanda. (Anónimo 1907: s.n.).

Sólo el vocabulario utilizado para hablar de las postales (industria, vende, exporta, mercado, demanda) indica su auge como negocio. Y como tal, originó su regulación y “homologación internacional” tras la celebración de una serie de congresos postales a finales

del siglo XIX “en los que se estableció un Territorio Postal Universal”. Igualmente se creó la Unión Postal Universal, “con una oficina permanente en la ciudad suiza de Berna, para supervisar en los países miembros el cumplimiento de los acuerdos adoptados” (Garófano 2000: 39). A ojos de muchos este mercado global, como lo fue el de las películas mudas gracias a su carácter visual no limitado por el conocimiento de una lengua específica, favorece la eliminación de las características propias de originalidad y autenticidad de cada cultura, cumpliendo así los temores de Pardo Bazán.

A este respecto, destaca otro breve artículo aparecido en *La Ilustración Artística* (“Distribuidor automático”), donde se anuncia la presencia de un distribuidor automático de tarjetas postales y de sobres timbrados en todas las estaciones de las líneas férreas de Londres y en cien de sus cafés. Estos distribuidores automáticos, “si excitan en alto grado la curiosidad del público, han tenido mayor aceptación por lo útiles” (Anónimo 1885: 408). Continúa así:

Nuestro grabado representa un transeúnte que, después de haber depositado en el cajón su penique, retira su tarjeta postal. El aspecto de estos cajones, pintados de rojo, no es muy seductor; pero así en esto como en todas las cosas morales o materiales se admira una vez más ese sentido práctico que hace que Inglaterra sea uno de los países más agradables de habitar, desde el momento que se ha adquirido la costumbre de no juzgar por el primer aspecto. (Anónimo 1885: 408).

El artículo elogia la conveniencia de tener acceso a las postales y sobres timbrados en domingo, cuando nada está abierto en Londres. Asimismo, describe el dispensador, que, entre otras cosas, dispone de una pequeña repisa donde se puede escribir de manera rápida y conveniente. Esta rapidez e inmediatez de la vida moderna, que hasta cierto punto irritaba a Pardo Bazán, es vista de manera positiva y pragmática por el autor o autora del artículo. Sin embargo, es destacable su repentina alusión a la falta de estética en el dispensador, para luego justificarlo en aras de un “sentido práctico” que hace de Inglaterra un buen país donde vivir. Esta implícita comparación entre Inglaterra y España sugiere una confrontación entre lo estético y lo práctico que también hace Pardo Bazán al hablar de la postal y el cine. Lo que critica la autora del “espíritu yanqui” es análogo a lo que aquí se describe como el talante inglés. Esta confrontación, que está presente en ensayos de reconocidos intelectuales, desde José Enrique Rodó (*Ariel*) a Miguel de Unamuno (*Del sentimiento trágico de la vida*), se encuentra desarrollada en unas reflexiones de Pardo Bazán mucho más cercanas a lo popular.

El “espíritu yanqui”, que según Pardo Bazán se basa en la rapidez y cierta falta de sensibilidad, así como en la imagen sin narrativa, es visto como contrario a la estética y al arte. Se trata de un debate que surge cuando la explosión de nuevas tecnologías, como el fotograbado, la fotografía, y el propio cine, requieren una redefinición de lo artístico y su aura, así como la búsqueda de nuevos espacios para las artes tradicionales. La pérdida de originalidad por la posibilidad de copia infinita tiene su correlato en la falta de originalidad que intelectuales como Pardo Bazán ven en el uso de las postales y en una sociedad que sólo atiende a novedades ajenas. Sin embargo, con la sagacidad que caracteriza a Pardo Bazán, en su exposición elige no contraponer la postal a la pintura o la escultura, como sería esperable, sino a otro objeto de apariencia intrascendente por el que sentía especial debilidad: el



abanico. Frente al ingenio y simbolismo de los abanicos contraponen las postales que “se prestan a derrochar en la ilustración el *esprit* y la travesura, ya que se ha de economizar estrictamente en el texto” (1901: 666). Por un lado, en sus conferencias sobre el abanico (“El abanico como obra de arte” (31.12.1913) y “La decadencia del abanico” (12.3.1914)) le otorga sin reservas su estatus artístico. Coleccionista ella misma de abanicos, elogia tanto las técnicas empleadas, como el hecho de que sean difíciles de falsificar (Guzmán 2016: 133). Por un lado, la diferencia entre original y copia distancia la postal y el cine de otras artes visuales como la pintura, sea en abanico o en lienzo. Por otro, frente al “signo” vacío que era para ella la postal ilustrada, considera el abanico como “símbolo” transmisor de ideas, de pensamiento, de textualidad. En definitiva, en la postal falta abstracción y sobra artificialidad, falta historia y sobra imagen vulgar<sup>9</sup>.

El cinematógrafo, como medio mecánico-reproductor, carece también, según Pardo Bazán, de las características necesarias para el arte. Así lo describe entre otras novedosas tecnologías en su artículo “Laberintos”:

Me fastidian esas invenciones. Me fastidia el cinematógrafo, con su parpadeo y su temblequeteo y su pase de chispas continuo; me fastidia el fonógrafo, con su ronquera metálica y su resuello fragoroso de persona que tiene asma; me aburre el gramófono, el kalidoskopo me deslumbra, y sólo cuando no tengo más remedio me acerco a esos juguetes de la ciencia, reñidos con el arte, con el bello reposo y la emoción intensiva que el arte proporciona. (Pardo Bazán 1900: 106).

Por un lado, la autora advierte del daño oftalmológico: “No tiene este espectáculo, según parece, más que dos inconvenientes: el peligro de incendio, siempre inminente, y el de la vista, que sufre con el parpadeo y las rápidas transiciones de luz” (1908: 794). De hecho, recomienda el uso de cristales verdosos y “no ir todos los días a imponer a los ojos violentas y prontas contracciones” (1908: 794). Por otro, considera que la reproducción rápida de imágenes conlleva una velocidad incompatible con la reflexión asociada a la contemplación necesaria para la experiencia estética. Como bien ha apuntado Javier López Quintáns, para Pardo Bazán “[e]l culto a la máquina no puede descuidar de otra parte la esencia humanista del individuo” (2021: 111). La contemplación está tan ausente en la rápida e impersonal escritura de una postal ilustrada, como en el paso vertiginoso de las imágenes cinematográficas por delante de los ojos. Además, como ocurría con las postales, Pardo Bazán critica el cine por ser, en palabras de Miguel de Unamuno, “teatro sin literatura” (1916: s.n.). Según su criterio, la autora prefiere el texto racional y meditado a la imagen irracional e instintiva proveniente de una máquina.

En lugar de basarse en la secuencia o la historia —la memoria—, una buena parte del primer cine lo hace en la “atracción”. Se trata de un “cine de atracciones” que, según Tom Gunning, se caracteriza por la sorpresa, el truco y la inmediatez frente al cine narrativo que

<sup>9</sup> El autor detrás de las iniciales I. S., en su artículo “Nuevas postales”, alude al artículo de la propia Pardo Bazán sobre las postales, y admite que está de acuerdo con ella cuando “se lamenta de la carencia de ideas en los artistas modernos, comparados con los que en el siglo XVIII desarrollaban aquellas variadas y encantadoras composiciones que adornan los abanicos” (1901: 55).

cuenta una historia y posterga la resolución de un conflicto o enigma (1993: 5). El movimiento autónomo de objetos, la aparición y desaparición de personas o los cambios rápidos de escenario se multiplicaban en las filmaciones gracias al uso de nuevas técnicas que daban a lo mostrado un aire de número circense o de espectáculo de magia. De esta forma, el éxito de una parte del cine de los primeros años se cifró en la fascinación que producía el propio medio (incluyendo el proyector en la sala) y la imagen trucada en cuadros independientes, y no en un mensaje secuencial. Es a partir de la segunda década del siglo XX cuando el cine se inclina hacia lo narrativo —lo literario—, algo aplaudido por autores como Pardo Bazán, pero denostado por aquellos que lo consideraron el fin del nuevo arte.

En términos formales, la ausencia de secuencialidad narrativa en la postal o el cine sugiere un permanente presente que tiene su paralelo en la ausencia de historia o memoria en estos medios de comunicación. La falta de mensaje o relato no sólo los hace incompatibles con el arte, sino que ampara la desatención a la historia de España, borrada por la globalización de ambos medios. La autora denuncia la imposición de una imagen falsa de España promovida desde fuera, y de una desmemoria que impulsa una forma de ser, un espíritu extranjero (yanqui) que diluye lo español. Este recelo se vislumbra ya en la denuncia de la invasión de extranjerismos que provocan la decadencia de la propia lengua española. Pardo Bazán, que alaba “la pureza en el lenguaje”, se subleva ante la invasión del inglés en el idioma español, lleno de “palabras adulteradas” y “extranjerismos innecesarios” (1915: 902). Se atreve a presentar el principal enemigo en el inglés, pues, a su parecer, es difícil “depurar el idioma, ahora que está literalmente saturado de voces y giros extranjeros, por culpa de las modas, el sport (deporte, cuidado!), la cocina y la ciencia, y hasta la guerra terrestre y marítima, que también se desarrolla en gringo, ...” (1915: 902). De nuevo, Pardo Bazán dialoga con autores que, como Marcelino Menéndez Pelayo, se quejan de que algunos hombres de ciencia están “más versados sin duda en libros extraños que en los propios” (2019 [1876]: 27), llegando a criticar a los krausistas “por el inaguantable barbarismo de su lenguaje” (2019 [1876]: 213).

Mostrando la trascendencia del mensaje en el cine, Pardo Bazán se indigna en “De películas” (1920) ante “la barbarie de las traducciones libres [que] se descubre en sus rótulos, y hasta en las cartas y telegramas que a veces se proyectan, para explicar por medio de su contenido, lo que las imágenes no aclaran suficientemente” (2005 [1920]: 157). Se refiere a los intertítulos que aparecen entre escena y escena en las películas mudas de procedencia foránea. Se queja de que estos “letreros” “[n]o están en castellano, ni en inglés, ni en francés, sino en una jerga especial, que llamaré jerga cinematográfica” (2005 [1920]: 157), una amenaza para el idioma español. La lengua corrompida, la hibridez incomprensible que enerva a la autora proviene de una invasión de películas extranjeras llenas de “letreros” mal traducidos “que no debieran consentirse, por decoro del idioma y respeto a la cultura de los que asisten al espectáculo” (1915: 78), como declara en su entrega de *La vida contemporánea* sobre la película *Cabiria* (25 de enero de 1915)<sup>10</sup>. Incluso en sus cuentos aparece este hecho, lo que indica su magnitud para la autora. En “El azar” (1920), la protagonista aprende en el cine que el “juego traía consigo terribles daños”, algo que se confirma con la caída de su

<sup>10</sup> Por una cuestión práctica, aunque esta entrega de *La vida contemporánea* no tiene título, la llamaré “*Cabiria*” en las obras citadas, pues es allí donde hace un análisis de la famosa película italiana de 1914.

propio novio, pero la voz narradora, más allá de lo que ocurre a los personajes, también se detiene a comentar lo que sucede en el cine con los intertítulos: “Y los letreros comentaban el suceso en jergonza francoespañola: ‘El Marqués había *trichado*...’ ‘El (sic) era forzado a pagar en las veinticuatro horas...’ ‘A la mañana siguiente, un cadáver...’” (1920: 307). Lo que parece un inconveniente de carácter lingüístico es calificado como síntoma de algo más complejo. Para Pardo Bazán, “[e]ste defecto procede de que la inmensa mayoría de las películas son de asunto extranjero y de procedencia extranjera igualmente” y de que, resumiendo, “[e]l cinematógrafo no se ha nacionalizado” (2005 [1920]: 157)<sup>11</sup>.

En su artículo “Dime lo que te divierte...” (que implica la segunda parte del refrán: “y te diré quién eres”), Pardo Bazán analiza el cine americano, difusor de unos valores que chocan con la tradición española, revelándose muy cercana a la metodología de McLuhan a la hora de estudiar e interpretar los medios de comunicación. A la autora le interesa “la luz que arroja sobre la psicología de un pueblo tan poderoso y que tanto va a influir en los destinos de la Humanidad como el yanqui” (1917: 1). Como ocurría en el caso de las postales, la rapidez de acción en las películas americanas, con su consiguiente falta de matices, convierte este cine en un “vulgar espectáculo” de “impresiones fugaces y superficiales o emociones primigenias” que consiste “en no dar que discurrir” (1917: 1). Pardo Bazán es consciente de que “puede parecer injusto definir a un pueblo por lo que de él nos sugiere una de sus diversiones favoritas: mas recuérdese que lo propio se hace con España, tan frecuentemente simbolizada en las corridas de toros” (1917: 1). En “La novela amarilla”, Pardo Bazán ya había denunciado a la prensa americana por fomentar una imagen distorsionada —falsa— de los españoles, caracterizándolos como traidores, machistas y verdugos al más puro estilo de la leyenda negra: “¿Verdad que es digno de nota el caso de un pueblo en que se organiza por sistema el embuste difamador contra otro pueblo?” (1917: 506). De ahí la necesidad de que el cine, en lugar de ser un medio sin mensaje del que “no sale ... una idea” y que pasa “sin grabar un recuerdo” (1900: 106), sea una oportunidad de proporcionar un contenido correctivo.

El autor de “La industria del cine. La producción española” se muestra, como Pardo Bazán, favorable al uso instrumental del cine, y afirma lo siguiente en 1914:

Mucho se podría hacer por el buen nombre de nuestra patria si en ella, se estableciesen algunas facturas cinematográficas en gran escala; nada ayudaría como ello a que de una vez se nos conociese en el extranjero tal como somos y dejando de paso para siempre, la serie de patrañas que sobre nuestras costumbres, nuestra manera de ser y nuestras leyes, corren allende los Pirineos como artículos de fe. (Anónimo 1914: 12).

Es decir, el cine debe convertirse en “dignidad pedagógica y patriótica” (2005 [1920]: 161) para promover una visión auténtica —realista y veraz—. De esta manera, Pardo Bazán es pionera de una actitud que se desarrollará más profusamente en los años 20 y 30 del siglo XX.

Pardo Bazán sólo aprueba las postales pedagógicas, las “tomadas del natural, que reproducen escenas, tipos, episodios de la vida real... la verdad, el cinematógrafo que, sin

<sup>11</sup> Para entender el trabajo de los rotuladores y las críticas al estilo de los intertítulos, así como las malas traducciones que poblaban las películas, véanse los trabajos de Rosa Cardona Arnau y Daniel Sánchez Salas.

cesar se desarrolla á nuestra vista...” (1901: 666)<sup>12</sup>. La comparación entre postales y cine indica una relación entre ambos medios que debe pasar por un realismo naturalista que conlleve una “enseñanza de realidades” (2005 [1920]: 158) o, como ratifica el crítico y teórico Noël Burch, que trasluzca una “ideología documental” ((1987 [1969]), 51). Así lo expresa ya en “El cinematógrafo” (1908). Por eso, como en su clasificación de las postales ilustradas, Pardo Bazán contrasta el cine que reproduce “espectáculos y cuadros de la naturaleza y la realidad” y aquel donde la escena es “ejecutada por clowns, mimos y acróbatas” (1908: 794). En esta clasificación, Pardo Bazán distingue entre el cine que proyecta “escenas verdaderas”, “con la sencilla e intensa belleza de la verdad” (1908: 794), y aquel que como explica Datreuil, pionero comentarista del cine español, presenta “cien fantasías y dos mil falsedades por cada visión real y cierta” (1920: 93). Por un lado, Pardo Bazán acusa al cine de fomentar trucos “ficcional, falsos y exagerados” que afectan a un público sugestionable (1908: 794), distorsionando así la experiencia de la realidad. Por otro, la falsedad del cine sobrepasa los límites de lo formal, por lo que aboga por contrarrestar la imagen sesgada —falsa— de España dada desde fuera. En los países de procedencia de muchas de las películas que se veían en España (Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Italia), la industria cinematográfica estaba en su plenitud y se utilizaba el cine como medio propagandístico. Estados Unidos, por ejemplo, mostró su supremacía sobre España a través de vistas militares de su victoria en la guerra del 98. Como apunta Eduardo Ruíz-Ocaña, Pardo Bazán reconoció “que el Desastre había influido en su forma de pensar, hasta el punto de tener que replantearse uno de sus más sólidos principios, el de que el arte no debe ser utilitario” (2004: 163). Para Pardo Bazán, su país, al final ya de su historia colonial, necesita reinventarse, pero también preservar el ancla de seguridad de un pasado poderoso, lo que afecta necesariamente a la función del cine.

José Manuel González Herrán explica que en Pardo Bazán se da la contradicción entre el desapego por el pasado de España, origen de los males presentes, y una defensa de los valores nacionales del pasado como “antítesis” del desastre (1998: 228). Por su parte, David Henn también aborda la convivencia del sentimiento antiamericano y la aceptación de que España es culpable de su fracaso y necesita sobreponerse al pasado (1999: 425). El cine, en aparente contradicción, se mueve entre la visión romántica del pasado estático y la visión moderna del pasado en movimiento. Ben Singer certifica que estas pulsiones no son excluyentes y propone el término “ambimodern” (2009: 39) para definir el primer cine. El impulso hacia la novedad convive con la búsqueda en el pasado de la continuidad que palíe la inestabilidad del cambio. Así, Pardo Bazán admite el nuevo invento, pero sólo como medio para conservar una imagen, o mejor una narrativa, esencial de España. Lo que hace el cine, en general, es hacer simultáneo el pasado filmado y el presente de la proyección, así que Pardo Bazán propone traer el pasado de España al presente en un ejercicio teleológico. Como bien apunta José María Paz Gago, Pardo Bazán evoluciona en su juicio sobre el cine, llegando a apreciarlo como entretenimiento con posibilidades estéticas y artísticas. Se podría añadir que, si bien manifiesta aprecio por películas como *Cabiria* o *Madame Butterfly*, lo cierto

<sup>12</sup> R. Robles, en su artículo “Postales Pedagógicas” (1904), escrito según la “Ortografía castellana fonética, o conforme a la pronunziation”, de Antonio Franchi de Alfaro (1853), promueve las posibilidades de la postal como medio transmisor de conocimiento en las ciencias y en las artes, además de como medio publicitario.

es que lo hace por su base literaria e histórica. Su apreciación del cine ocurre precisamente cuando éste se subordina a la literatura; es decir, cuando se hace narrativo y, aunque sólo sea en comparación con su origen, deja de ser cine.

Siendo consecuente con sus demandas, los artículos de Pardo Bazán sobre la postal y el cine cimientan una narrativa que va desde un diagnóstico antropológico hasta una definición del arte más enfocada en el “asunto” que en la “estampita”. Pardo Bazán valorará lo textual por encima de lo visual en estos medios, excepto cuando las imágenes promuevan un proyecto nacional —tal vez nacionalista— que neutralice la imagen falsa o la falsa narrativa que se ha construido de España<sup>13</sup>. Aunque para Pardo Bazán “[e]l cinematógrafo esencialmente, es un género mixto de artístico y científico...” (2005 [1920]: 159), lo cierto es que el carácter mecánico del cine le permite acercarse a su ideal realista y naturalista. Cuando Pardo Bazán propone un cine documental que sea capaz de mostrar la verdad del país a través de “los cuadros de la naturaleza”, como “las calles y las plazas”, los “jardines, parques, edificios suntuosos, chozas y cabañas pintorescas” y las “ruinas” (2005 [1920]: 158), al igual que hace con las postales, está proponiendo un naturalismo pedagógico, un realismo de naturaleza, de costumbrismo humano, de historia —de memoria y relato— que está adherida al paisaje, a las piedras de los monumentos y a las narrativas literarias. Así dialoga Pardo Bazán con su fin de siglo, cuando nos encontramos con una España que todavía permanece “ambimodern” o, mejor aún, con una peculiar modernidad.

## BIBLIOGRAFÍA

Anónimo (1885): “Distribuidor automático de tarjetas postales y de sobres timbrados”, *La Ilustración Artística* (21 de diciembre), núm. 208, p. 408.

Anónimo (1900): “Las tarjetas postales”, *Diario Catalán* (Año 10, 27 de septiembre), núm. 2794, p. 3.

Anónimo (1901): “Anuncios”, *El Coleccionista de Tarjetas Postales* (Año 1, octubre), núm. 6, s.n.

Anónimo (1902): “Anuncios”, *El Coleccionista de Tarjetas Postales* (Año 2, enero), núm. 9, s.n.

Anónimo (1904): “La moda”, *El Pêle-Mêle* (10 de abril), p. 10.

Anónimo (1906): “Desarrollo de las tarjetas postales ilustradas”, *La España Moderna* (1 de noviembre), pp. 196-198.

Anónimo (1907): “Postales”, *El Liberal* (21 de noviembre), núm. 10256, s.n.

Anónimo (1908): “Media vuelta al mundo por 10 céntimos: El viaje de una tarjeta postal”, *Alrededor del Mundo* (5 de febrero), núm. 453, pp. 93-94.

<sup>13</sup> Marta García Carrión, en *Por un cine patrio*, examina en profundidad las relaciones entre el cine de los años 20 y 30 y los discursos nacionalistas en y sobre España, pero también hace una excelente contextualización del tema en su estudio de la primera década del siglo XX.

Anónimo (1914): "La industria del cine. La producción española", *El Cine* (11 de abril), núm. 117, p. 12.

Anónimo (1918): "La caricatura y la guerra", *Renovación Española* (30 de abril), núm. 14, p. 10.

Asensio Más, Ramón (1904): "Tarjetas postales (del muestrario que tengo en casa)", *Alma Española* (17 de enero), núm. 11, p. 5.

Benavente, Jacinto (1907): "Idioma universal", *El Liberal* (30 de julio), núm. 10143, p. 1.

Burch, Noël (1987 [1969]): *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra.

Cardona Arnau, Rosa (1999): "Los laboratorios cinematográficos de los hermanos Baños, Royal Films (1906), Hispano Films (1916) y Laboratorios Cyma (1926)", *Cuadernos de la Filmoteca*, núm. 5, pp. 55-110.

Datrebil, T (1922): "Los engaños de la fotografía. La magia en el cinematógrafo", *La ciudad lineal: Revista científica de higiene, agricultura, ingeniería y urbanización* (10 de julio), pp. 93-94.

Franchi de Alfaro, Antonio (1853): "Ortografía kastellana fonetika, o conforme a la pronunziation", *Gramática de la lengua castellana, compuesta por la Real Academia Española*, New York, Imprenta Española, pp. 1-26.

García Carrión, Marta (2013): *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Universitat de Valencia.

Garófano, Rafael (2000): *Recuerdo de Cádiz: Historia social de las tarjetas postales (1897-1925)*, Cádiz, Quorum Editores.

González Herrán, José Manuel (1998): "Emilia Pardo Bazán entre dos siglos", *Siglo diecinueve (Literatura Hispánica)*, núm. 4, pp. 223-233.

Guereña, Jean-Louis (2005): "Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del XX", *Berceo*, núm. 149, pp. 35-58.

Gunning, Tom (1993): "'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions", *The Velvet Light Trap*, núm. 32, pp. 3-12.

Guzmán, María Aránzazu (2016): "Emilia Pardo Bazán y la pintura. Análisis y transcripción de sus conferencias, algunas de ellas inéditas", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 42, pp. 89-167.

Henn, David (1999): "Reflections of the War of 1898 in Pardo Bazán's Fiction and Travel Chronicles", *The Modern Language Review*, núm. 94/2, pp. 415-425.

I. S. (1901): "Nuevas postales", *El Coleccionista de Tarjetas Postales* (Año 1, octubre), núm. 6, pp. 50-55.

J. P. (1901): "Chismes y cuentos", *El Coleccionista de Tarjetas Postales* (Año 1, octubre), núm. 6, pp. 49-50.

Karikato y Luis Taboada (1902): *La oreja ensangrentada*, Madrid, *El Imparcial*.

López Hurtado, Mariana (2013): "La tarjeta postal en España: usos y tendencias", *Revista General de Información y Documentación*, núm. 23/2, pp. 437-453.

López Quintáns, Javier (2021): "Industrialización, mercantilización y capitalismo, a la luz de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 16, pp. 101-114.

McLuhan, Marshall (1964): *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting*, New York, Harper and Row.

McLuhan, Marshall (1968): *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1918 [1910]): *Ensayos de crítica filosófica*, Madrid, Victoriano Suarez.

Menéndez Pelayo, Marcelino (2019 [1876]): *La ciencia española*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi. [En línea]. [30 de octubre de 2024]. [https://www.larramendi.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1029129](https://www.larramendi.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1029129)

Palenque, Marta (2011): "Ephemera o la sutil permanencia de la literatura. El estudiante de Salamanca en tarjetas postales", *Ínsula*, núm. 772, pp. 23-27.

Palenque, Marta (2014): "'No me mandes más vistas': los poetas decimonónicos en las series de tarjetas postales de Hauser y Menet (1901-1906)", en Álvaro Ceballos Viro (ed.), *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*, Madrid, Visor, pp. 271-302.

Palenque, Marta (2019 [2013]): "Poesía, fotografía y tarjetas postales: Campoamor, Kaulak y Lázaro en la serie M de la Colección Cánovas". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [En línea]. [30 de octubre de 2024]. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesia-fotografia-y-tarjetas-postales-campoamor-kaulak-y-lazaro-en-la-serie-m-de-la-coleccion-canovas-973802/html/0f3d93e3-1a08-4f43-bd88-a963fec6772\\_3.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesia-fotografia-y-tarjetas-postales-campoamor-kaulak-y-lazaro-en-la-serie-m-de-la-coleccion-canovas-973802/html/0f3d93e3-1a08-4f43-bd88-a963fec6772_3.html). En *Correspondencia sin privacidad: billetes, tarjetas postales y epístolas literarias en la Colección Lázaro* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 75-93.

Pardo Bazán, Emilia (1898): "La novela amarilla", *La vida contemporánea, La Ilustración Artística* (8 de agosto), núm. 867, p. 506.

Pardo Bazán, Emilia (1899): "El rompecabezas", *Blanco y Negro* (7 de enero), núm. 401, s.n.

Pardo Bazán, Emilia (1900): "Laberintos", *La vida contemporánea. La Ilustración Artística* (12 de febrero), núm. 946, p.106.

Pardo Bazán, Emilia (1901): "Postales", *La vida contemporánea. La Ilustración Artística* (14 de octubre), núm. 1033, p. 666.

Pardo Bazán, Emilia (1908): ["El cinematógrafo"], *La vida contemporánea, La Ilustración Artística* (7 de diciembre), núm. 1406, p. 794.

Pardo Bazán, Emilia (1915 a): ["Cabiria"], *La vida contemporánea, La Ilustración Artística* (25 de enero), núm. 1726, p. 78.

Pardo Bazán, Emilia (1915 b): "Películas", *La Ilustración Española y Americana* (30 de noviembre), núm. 44, pp. 902-903.

Pardo Bazán, Emilia (1917): "Dime lo que te divierte...", *El Imparcial* (4 de julio), núm. 18100, pp. 1-2.

Pardo Bazán, Emilia (1920): "El Azar", *Raza Española* (Año 2), núm. 24, pp. 18-24.

Pardo Bazán, Emilia (2005 [1920]): "De películas", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 51, pp. 156-161.

Paz Gago, José María (2021): "De molesto fastidio a distracción favorita: Emilia Pardo Bazán ante el cinematógrafo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 851, pp. 67-82.

Riego Amézaga, Bernardo et al. (2012): "La tarjeta postal ilustrada: un material cultural entre los 'ephemere' y la potencialidad de un 'medio' visual autónomo". *Actas Jornades Imatge i Recerca*, Girona. [En línea]. [30 de octubre de 2024]. [www.girona.cat/sgdap/docs/bcu8f73riego-com-text.pdf](http://www.girona.cat/sgdap/docs/bcu8f73riego-com-text.pdf).

Rodó, José Enrique (2004 [1900]): *Ariel*, Madrid, Cátedra.

Ruíz-Ocaña Dueñas, Eduardo (2004): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Sánchez Salas, Daniel (1999): "Los rótulos y el cine español de los 20", *Los límites de la frontera: La coproducción en el cine español. Cuadernos de la Academia*, núm. 5, pp. 429-446.

Singer, Ben (2009): "The Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity Discourse", en Amenone Ligensa and Klaus Kreimeier (eds.), *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, New Barnet, John Libbey Publishing Ltd., pp. 37-52.

Teixidor, Carlos (1999): *La tarjeta postal en España, 1892-1915*, Madrid, Espasa Calpe.

Unamuno, Miguel de (1916): "Tuvo un gesto...", *La Esfera* (8 de abril), núm. 119, s.n.

Unamuno, Miguel de (2011 [1911-1912]): *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Calpe.