

Carmen Dauset Moreno, primera musa del cine estadounidense

Carmen Dauset Moreno, zinema estatubatuarren lehen musa

Carmen Dauset Moreno, First Muse of American cinema

Kiko Mora¹

zer

Vol. 19 - Núm. 36
ISSN: 1137-1102
pp. 13-35
2014

Recibido el 23 de noviembre de 2012, aceptado el 7 de abril de 2014.

Resumen

Este artículo se propone analizar la importancia de la bailarina española Carmen Dauset Moreno para la historia del cine. Conocida en el mundo del vaudeville como Carmencita, fue la primera mujer que apareció en dos breves películas para kinetoscopio realizadas en el estudio de Edison en marzo de 1894. En este sentido, el artículo trata de contextualizar la aparición de la artista española en estas películas y plantea cuestiones sobre el significado de las mismas en el desarrollo de las fases iniciales de la representación cinematográfica y su vinculación con los orígenes de la censura cinematográfica en los Estados Unidos de América.

Palabras clave: Historia, cine, Estados Unidos, censura, archivo.

Laburpena

Carmen Dauset Moreno dantzari espainiarrak zinemaren historian duen garrantzia ikertzea du xede artikulu honek. Carmencita bezala ezaguna vaudeville munduan, 1894ko martxoan Edisonen estudioan kinetoskopiorako egindako bi film laburretan agertutako lehen emakumea izan zen. Zentzu horretan, artista espainiarrak film horietan izandako agerpena bere testuinguruan jartzen ahalegintzeaz gainera, aipatu filmek irudikapen zinematikoaren hasierako faseen garapenean duten esanahia zein Ameriketako Estatu Batuetako zinema zentsuraren jatorriarekin mantentzen duten harremanari buruzko auziak planteatzen ditu artikuluak.

Gako-hitzak: Historia, zinema, Estatu Batuak, zentsura, artxiboa.

¹ Universidad de Alicante, kiko.mora@ua.es. Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación “Cine e identidad: España y los españoles en los inicios del cine en EEUU, Francia y Gran Bretaña” (Ref: GRE 12-26), del que soy coordinador, y está financiado por el Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación de la UA.

Abstract

This article aims to analyze the relevance of the Spanish dancer Carmen Dauset Moreno for film History. Known in vaudeville circles as Carmencita, she was the first woman to appear on two brief films for the kinetoscope made in Edison's studio in march 1894. In this sense, the article tries to put in context the appearance of the Spanish artist in these films and poses questions on the meaning of them in the development of the initial stages of cinematic representation and their link to the origins of cinema censorship in the United States of America.

Keywords: History, cinema, United States, censorship, archive.

0. Introducción

En el año 2006 los responsables de The National Archives and Record Administration (NARA) de los Estados Unidos permitieron que parte de su legado visual pudiera estar al alcance del público en general a través de una donación al servidor Google video (Higgins y Ross). Entre los documentos se encuentra una breve película para kinetoscopio titulada *Carmencita*. Según el historiador del cine Charles Musser, la cinta fue filmada por el equipo de Thomas Alva Edison entre el 10 y el 16 de marzo de 1894 en el que se considera el primer estudio de producción de la industria del cine, el Black Maria (Musser 1997: 94).

A principios de noviembre de 2010 el que escribe estas líneas señalaba la identidad de la mujer que aparece en la película. El nombre de esa mujer, que alcanzó un enorme éxito en los Estados Unidos entre 1889 y 1895, es Carmen Dauset Moreno, nacida en Almería en 1868, y cuñada del cantaor alicantino Rojo El Alpargatero.²

Hasta noviembre de 2010, pues, desconocíamos la verdadera identidad de la protagonista de la película de Edison. Sin embargo, el éxito cosechado por la artista en los escenarios de vodevil, el famoso retrato pintado por Sargent, y su fugaz aparición en la película del “Mago de Menlo Park” habían hecho correr ríos de tinta en la prensa norteamericana de la época.³ Después, a lo largo del siglo XX, continuaron las menciones en las que aparece como figura integrante del paisaje de fondo de asuntos como el baile, los inicios del cine o la pintura norteamericana finisecular. En definitiva, puede decirse que la celebridad había ocultado a la persona de carne y hueso; que, en una caprichosa inversión del famoso cuadro de Goya, *Carmencita* había devorado por entero a Carmen Dauset.

Este artículo, por tanto, pretende ponerla en primer plano, aquél que Edison y sus colaboradores eligieron para promocionar el kinetoscopio, estableciendo y contextualizando en la medida de lo posible las circunstancias que le llevaron a participar como protagonista de las producciones de Edison y su relevancia para la historia del cine.⁴

1. Carmencita, estrella del *vodevil*

Carmencita llegó al puerto de Nueva York el 17 de agosto de 1889 en compañía de un matrimonio español, Los Pialras, especializado en el número de las anillas. Los tres artistas se encontraban en París con motivo de la Exposición Universal de ese año y habían sido contratados en el Noveau Cirque, donde actuaban dentro de un espectáculo titulado *La Foire de Seville* (Ilustración 1).

² “Un investigador de la Universidad de Alicante descubre a la española Carmen Dauset Moreno como la primera mujer protagonista en el cine mudo”. <http://web.ua.es/es/actualidad-universitaria/2010/noviembre2010-8-14/un-investigador-de-la-universidad-de-alicante-descubre-a-la-espanola-carmen-dauset-moreno-como-la-primera-mujer-protagonista-en-el-cine-mudo.html>.

³ Se publicó también una biografía (Ramírez, 1890).

⁴ La película de *Carmencita* se exhibió en 2007 en la exposición que el Museo Reina Sofía dedicó al flamenco y las vanguardias.

Ilustración 1. Cartel del espectáculo *La Foire de Seville*. París, 1889. Biblioteca Nacional de Francia.



Esa misma noche debutarían en Niblo's Garden, un teatro de solera de Broadway, en las interpolaciones de una pieza burlesca musical titulada *Antiope*. Tras una breve estancia en Brooklyn, el espectáculo realizó una gira que atravesó el norte y el centro del país hasta las costas de California. A nivel financiero, la gira resultó un fracaso, por lo que Carmencita decidió dar un viraje a su carrera profesional: dejaría los musicales, poco rentables entonces, por los espectáculos de vodevil, donde podía destacar con mayor facilidad.

En Febrero de 1890, Carmencita fue contratada en el Koster & Bial's Concert Hall de la calle 23 en Manhattan, donde actuará durante 18 meses de forma ininterrumpida. A pesar de la calurosa recepción a su llegada de Europa el verano anterior, los miembros de las elites culturales y financieras se encontraban fuera de la ciudad, al solaz de sus residencias estivales de la costa. Pero ahora, magnates de la prensa (Charles Dana), mecenas (Isabella S. Gardner) y pintores reputados (John S. Sargent, William M. Chase) han tenido la oportunidad de mostrar su admiración por los bailes típicamente españoles que la artista ha ido desgranando a lo largo de toda la primavera. A partir de ese momento, aparecen amplios reportajes sobre su figura en periódicos y revistas de gran tirada como *The Sun*, *The New York Herald* y *Harper's Weekly* (Ilustración 2).

Ilustración 2. Reportaje de Carmencita en el *New York Herald* (20-4-1890, p.4).



Es entonces cuando la fama de Carmen Dauset experimentará una rápida ascensión, que alcanzará su punto culminante con el “Carmencita Ball”, una fiesta celebrada en su honor a finales de enero de 1891 y que congregará a miles de personas en las puertas del Madison Square Garden. Hasta el momento de la filmación de la película en marzo de 1894, la actividad de la artista almeriense por todo el país será frenética en muchos momentos: una gira por el noreste como cabeza de cartel en compañía de una estudiantina española de la que nunca se desprenderá; una gira de verano con Frank Dushon, un actor cómico que luego participaría en varias películas mudas en la primera década del siglo XX, que la lleva a los estados del sur; y otra gira con el melodrama *The Prodigal Father* donde actúa en 71 ciudades de todo el país.

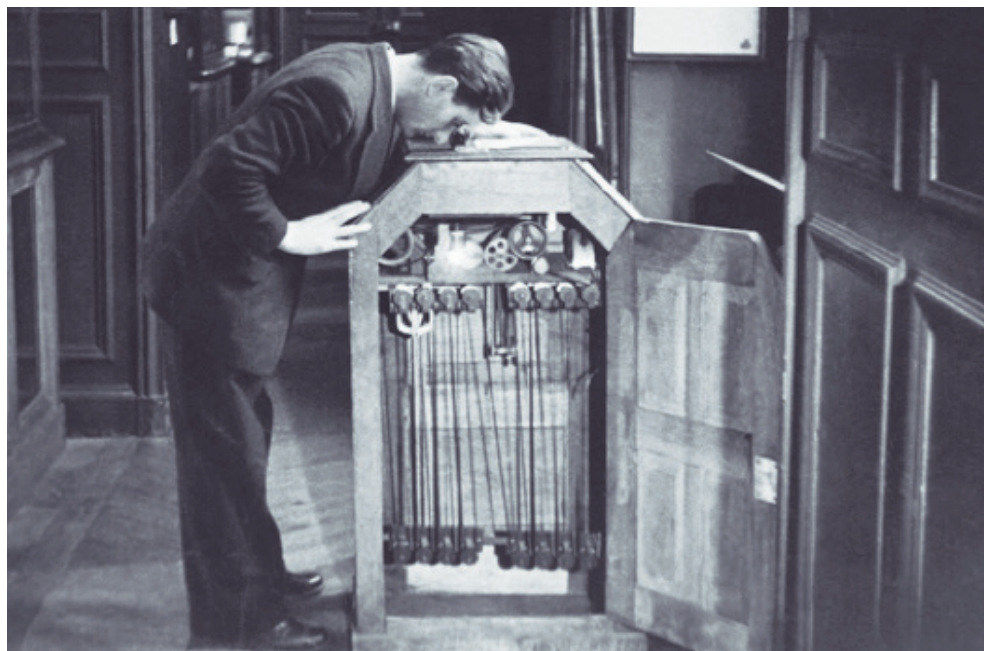
A finales del verano de 1893, se abre en la calle 34 de Manhattan el nuevo Koster & Bial’s Music-Hall. Sin embargo, tras una estancia de apenas tres semanas puede decirse que comienza el declive de la artista almeriense en USA. Todavía actuará esporádicamente en Washington, Boston, Chicago, Filadelfia y Baltimore y se despedirá

del país con dos estancias en Nueva York, en el American Theatre Roof Garden en verano, y de nuevo en Koster & Bial's Music Hall a finales de 1894. Carmencita se marchará del país camino de Europa a finales de enero de 1895 (Mora, 2011).

2. Carmencita en Black Maria

Retrocedamos un momento a principios de 1890, cuando la bailarina empieza a actuar en el local que la hará famosa, el Koster & Bial's Concert Hall. Por entonces y muy cerca de allí, en Newark, es donde Edison y su equipo, espoleados por los avances del zootropo de Horner, del zoopraxiscopio de Muybridge y del cronotógrafo de Marey, están haciendo experimentos para producir fotografías animadas con el kinetógrafo, con la intención adicional de aportar sonido mediante el fonógrafo, patentado en 1878. Están elaborando también un proyector, una especie de caja negra de madera con una mirilla acristalada en la parte superior. En su interior una película fotográfica positivada de celuloide, pegada en sus dos extremos e iluminada por una lámpara incandescente, pasa por debajo de dos lentes de aumento para que el espectador, de manera individual, pueda contemplar la escena. El aparato proyector, al que luego se añadirá una ranura para introducir las monedas que pondrán en funcionamiento un motor impulsado por baterías, llevará el nombre de kinetoscopio (Ilustración 3). Las primeras películas que se conservan sirvieron como testigo del avance del nuevo invento y de la fidelidad con que el kinetógrafo podía registrar a sus objetos, pero la inminente inauguración en 1893 de la Exposición Universal de Chicago hizo considerar al equipo la posibilidad de dotar al kinetoscopio de una visión comercial dirigida al entretenimiento.

Ilustración 3. Vista exterior e interior del kinetoscopio de Edison.



Para ello, en West Orange (New Jersey) comenzó a finales de 1892 la construcción de lo que en términos técnicos se llamó “Teatro kinetográfico”, y más popularmente, “Black Maria”, nombre paródico que se daba a la parte trasera de los carruajes de la policía donde se ubicaba a los detenidos y que guarda cierto parecido con la edificación. En 1893, el ingeniero eléctrico William K. L. Dickson y el operador de cámara William Heise comenzaron a filmar algunas escenas de mayor duración en las que ya se puede atisbar la construcción de una, aunque austera, puesta en escena: *Blacksmith Scene* y *Horse Shoeing*. La películas mencionadas sirvieron como excusa para la primera exhibición semi-pública del kinetógrafo y el kinetoscopio en el departamento de física del Instituto Brooklyn, el 9 de mayo de ese año.⁵ El aparato parecía estar ultimado y la Exposición de Chicago era el lugar idóneo para presentarlo en sociedad. Desde allí se enviaron peticiones a Edison para que mostrase la inminente novedad, pero algunos contratiempos impidieron la presentación.

En diciembre de 1893, mientras el forzudo Eugene Sandow luce su musculatura en el Koster and Bial’s Music Hall, Carmencita baila en la sección de variedades dentro de un espectáculo que gira en torno a una pieza titulada *A Knotty Affair*, de Herbert H. Winslow, en el Grand Opera House de Brooklyn. En el elenco se encuentran John C. Rice y su esposa, una pareja de cómicos muy sólidos que formaban parte de un reducido grupo de actores y actrices del teatro “culto” que habían decidido alternar con los espectáculos de vaudeville.⁶ La esposa de Rice ha cambiado su nombre artístico en ese salto, sustituyendo el de May Irwin por el más lúdico e informal de Sally Cohen (a veces “Little Sally Cohen”), pero será con su antiguo nombre como aparezca junto a su marido en uno de los primeros besos de la historia del cine (*The May Irwin Kiss*, 1896), dos años después de la filmación de la bailarina española.⁷

Con Rice y Cohen, Carmencita formará parte del elenco de estrellas de la Vaudeville Company del Boston Theatre a mediados de enero de 1894⁸ (Ilustración 4), pero enseguida, y como colofón a la temporada de invierno, regresa a Nueva York para actuar con su propia compañía ante el reducido y selecto número de socios que forman el Vaudeville Club, situado en un amplio salón del Metropolitan Opera House. El espectáculo tiene un indudable acento castizo: el pintor William M. Chase, quien ya ha tenido la oportunidad de realizar un par de retratos de la artista, ha organizado algunos *tableaux* con escenas del país y el escenario se ha arreglado al estilo de una típica taberna española. Allí Carmencita bailará el fandango, acompañada de un septeto de guitarras y mandolinas, y será la primera vez que cante en una reunión pública en Norteamérica.⁹

⁵ Los hechos e impresiones del acontecimiento se relataron en la revista *Scientific American*, 20-5-1893, p. 310 (cit. en Musser, 1991: 36-38).

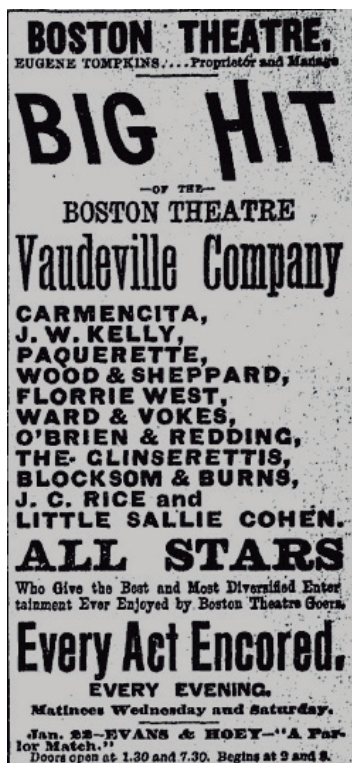
⁶ Sobre las razones de esa alternancia, cfr. Rogers, Wertheim y Bair, 2001: 222.

⁷ Identidad digital: edmp 4038 (<http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/edmp.4038>). “The Anatomy of a Kiss”, *New York World*, 26-4-1896, p. 21. Sobre la difusión de esta película, cfr. Musser, 1991: 65, 80 y 83. La filmación, realizada por William Heise, el operador de cámara que rodó la película de Carmencita, fue encargada por el periódico con intenciones claramente autopublicitarias, pues también era la primera vez que aparecían fotografías de una pareja besándose en las páginas de la prensa escrita.

⁸ “At the Theatres”, *Boston Daily Advertiser*, 16-1-1894, p.5.

⁹ Sobre el particular, cfr. “Carmencita at the Vaudeville”, *New York Herald*, 23-1-1894, p. 10; “Gossip in the Club World”, *New York Herald-Tribune*, 21-1-1894, p.19. En estos momentos se aprecia un

Ilustración 4. Anuncio de la Compañía de Vaudeville del Boston Theatre. En el programa figura Carmencita, John. C. Rice y “Little Sally Cohen”
(*Boston Daily Globe*, 16-1-1894, p. 17).



Para entonces Edison y sus colaboradores ya tienen a punto el kinetoscopio, del que se han fabricado 25 unidades para su lanzamiento comercial. Han filmado entre los meses de enero y marzo la escena del estornudo (*Record of a Sneeze*), y algunas otras con atletas locales (Musser, 1997: 89-93). Hasta ese momento, las escenas están realizadas y protagonizadas por hombres que trabajan en el laboratorio y dirigidas a un público masculino. Pero las cosas cambiarían en seguida porque, a principios de marzo de 1894, Dickson y Heise comienzan a rodar breves fragmentos en los que aparecen las figuras más renombradas del teatro de vaudeville. Los artistas están siendo reclutados de la firma que ha convertido a Carmencita en una estrella, el Koster and Bial's Music Hall.¹⁰

descenso en la fama y la contratación de la artista en el país, que con altibajos durará todo el año de 1894. Es muy posible que Carmen Dauset comprendiera la dinámica de rápida obsolescencia de las estrellas del vaudeville y decidiera añadir un repertorio cantado que dotara de frescura y novedad a su espectáculo.

¹⁰ Aunque de la misma firma, no hay que confundir el Koster and Bial's Concert Hall con el Koster and Bial's Music Hall (Navarro y Gelardo Navarro: 32 y 33; Labanyi: 96). El asunto tiene importancia porque representan, en su cambio de ubicación y en su diseño arquitectónico, dos modelos distintos de política empresarial que afecta a los ambientes, los públicos y los programas teatrales de ambos

El 6 de marzo, el forzudo Eugene Sandow posa sin complejos para la cámara de Edison. Es el primer artista famoso que visita el estudio y va acompañado de C. B. Cline, el manager de aquel local donde Sandow se encuentra a punto de terminar una estancia. Ha pedido 250 dólares por ello, pero rechazará el pago si puede ver personalmente a Edison. La petición es innecesaria porque Edison siente curiosidad por lo que la prensa acabaría calificando como el encuentro entre “the strongest man on earth (...) and the greatest inventor of the age”.¹¹

Si la película de Sandow dirigía por vez primera su atención hacia el público femenino, la siguiente filmación, la de Carmencita precisamente, cambiaría también por primera vez el sexo de los protagonistas. Como Musser ha demostrado, entre el 10 y el 16 de marzo de 1894, la artista visita Black Maria para efectuar uno de sus bailes (Musser, 1997: 94; Ramsaye, 1954: 15), convirtiéndose así en la primera mujer en aparecer en un filme de Edison.¹²

La reconstrucción de la visita de la española al estudio del inventor sólo podemos hacerla a partir de fuentes indirectas, ya que si la filmación de Sandow fue ampliamente cubierta por la prensa de la época, no se puede decir lo mismo con respecto al caso de Carmencita. Hasta ahora sólo se conoce un documento, de carácter periódico, que atestigua su presencia en el estudio la segunda semana de marzo (Hendricks, 1972: 55). El 8 de marzo de 1894, el *Orange Journal* despachaba una escueta noticia: “Carmencita will visit Orange next week and have her picture taken while she dances” (en Musser, 1997: 95). La filmación de Sandow en Black Maria había servido a los propósitos promocionales del nuevo aparato de Edison. Ahora sólo restaba comenzar una producción en serie de películas bajo la tutela de la Edison Manufacturing Company.

Carmencita debió coger la línea de ferrocarril de la Delaware-Lackawanna and Western Railroad Company con parada en West Orange en alguna mañana de la segunda semana de marzo. En aquel lugar había un enorme complejo de edificios especializados en cada una de las investigaciones que Edison tenía en marcha. Todos ellos tienen el aspecto habitual de las construcciones industriales de la época, excepto el Black Maria. Antes de su construcción, las grabaciones con el kinetógrafo se habían realizado con luz artificial en el departamento de fotografía, con resultados no muy satisfactorios.¹³ Pero la necesidad de utilizar la luz solar para las grabaciones y la planificación de la producción comercial de películas exige la construcción de un lugar pensado más en su funcionalidad que en su estética: un barracón de madera ligera, cuyo tejado y paredes exteriores están forrados de un papel untado con brea y sujeto con cientos de tachones de estaño. Erigido sobre un pivote de grafito y un raíl circular que posibilita el giro sobre su eje en busca de los rayos del sol, el edificio

lugares. El Koster and Bial’s Music Hall se haría famoso un año después al acoger la primera exhibición pública del vitascopio de Edison, ya en pantalla para consumo colectivo.

¹¹ “His Kinetoscope”, *The Morning Call*, 13-3-1894, p.5.

¹² Unos días antes, Carmencita había participado en una gala benéfica en el Palmer’s Theater. Compararía escenario con un gran número de artistas, entre otras, Camille D’Arville y Jessie Barlett Davis, dos de las más renombradas cantantes de ópera cómica de finales de siglo (“Entertaining for Charity”, *New York Herald*, 1-4-1894, p.13).

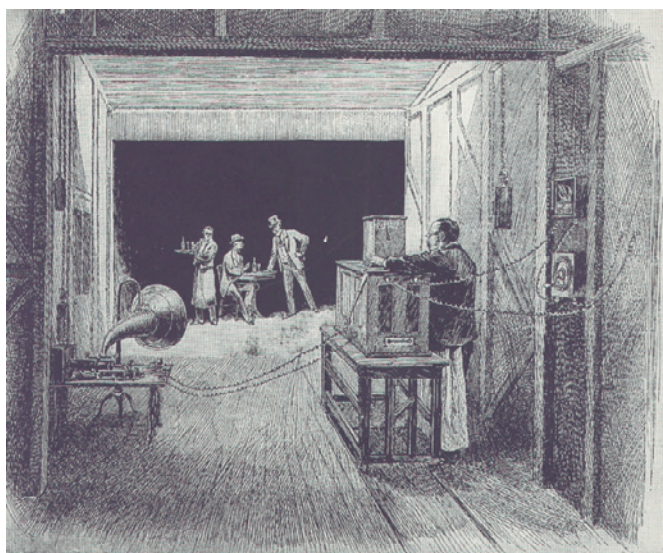
¹³ Como ha señalado Hendricks, esta es la razón por la que el Black María no puede considerarse el primer estudio cinematográfico, sino “the world’s first studio specifically built for motion picture production” (1972: 21).

tiene una forma oblonga irregular que se eleva abruptamente en el centro. En esa zona central se ha añadido un gran toldo abatible por donde la luz natural penetra sin obstáculos hasta alcanzar el escenario que se encuentra en su interior (Ilustración 5). En la parte posterior del escenario hay una amplia zona vacía totalmente a oscuras, para que el fuerte contraste de luces y sombras de ambos espacios permita destacar al máximo la figura de los artistas. Frente al escenario se encuentra el kinetógrafo que se desplaza hacia adelante para efectuar la filmación y hacia atrás para cambiar los negativos en otra pequeña habitación separada por una puerta (Ilustración 6).

Ilustración 5. Vista exterior del Black Maria en West Orange, New Jersey (1894).
Thomas Edison National Historic Park.



Ilustración 6. Grabado del aspecto interior del Black María.



Hasta aquí la descripción de los antecedentes, de las nuevas tecnologías, del contexto y del lugar que hicieron posible el encuentro entre Carmencita y el cine. En lo que sigue prestaremos atención a las películas.

3. La(s) película(s)

Me refiero a “las películas” porque en ese mismo año de 2006 en que Google mostraba a través de Youtube esta película de Edison (EMP 28.0) (ilustración 7), Vanessa Toulmin y Charles Musser presentaban en *Le Giornate del Cinema Muto* de Sacile (Italia) unas filmaciones de este temprano periodo que se encuentran en el National Fairground Archive de la Universidad de Sheffield. Entre ellas se halla otra película protagonizada por Carmencita, que Musser ha catalogado como EMP 28.1 (Toulmin y Musser)¹⁴ (Ilustración 8).

Ilustración 7. Imagen de EMP 28.0. Library of Congress (Washington DC.)



Como casi todas las filmaciones del equipo de Edison en este período pre-cinemático (1893-1895), ambas están realizadas con un solo plano fijo frontal, su duración es de

¹⁴ Las siglas EMP corresponden a “Edison Motion Pictures”. EMP 28.0 puede verse en el siguiente enlace: (<http://www.youtube.com/watch?v=-15jwb1ZTMA>) (consultado el 7 de marzo de 2014). Desafortunadamente EMP 28.1 ya no puede consultarse en la red pues el portal donde se encontraba (European Film Treasures) ha sido cancelado por falta de fondos.

20 segundos con una extensión de 15,24 metros y en 35 milímetros, el que se convertiría en el formato estandarizado del cine posterior en todo el mundo. William K. L. Dickson supervisó todos los preparativos y William Heise filmó las tomas (Musser, 1997: 94). Es muy probable que ambas se grabaran el mismo día, pues la artista luce el mismo vestido y además no hay constancia de otra posterior visita. Parece claro también que la intención fue filmar un mismo tipo de baile ya que, aunque las evoluciones difieren en cierta medida, comparten el ritmo y, en términos generales, el dibujo de las figuras principales.¹⁵

Ilustración 8. Imagen de EMP 28.1. National Fairground Archive (University of Sheffield).



Como se muestra en la ilustración 6, es muy posible que el baile de Carmencita se apoyara con el acompañamiento de alguna música aportada por el fonógrafo, pero

¹⁵ El repertorio de Carmencita durante sus años en Estados Unidos comprende jotas, boleros, peteneras, fandangos, sevillanas, cachuchas, el vito, la madrileña, la manola, los vals “Santiago” y “Caballero de Gracia”, y algunos aires militares como “La Pere la Victoire”, “The Volunteers” y “Aid-de-Camp” (Mora: 2011). Reyes Zúñiga y Hernández Jaramillo han señalado la secuencia sesquiáltera (binaria-ternaria) de los pasos de la bailarina en EMP 28.0 (2012: 236).

las tomas, como el resto de la producción fílmica en estos momentos, sólo disponían de contenido visual.¹⁶

Ahora bien, cabe preguntarse cuál de las dos películas se rodó en primer lugar. Según el protocolo, las filmaciones se hacían a mediodía (Hendricks: 27), cuando la luz del sol es más intensa y parece que la fuente luminosa tanto de EMP 28.0 como de EMP 28.1 cae casi perpendicularmente sobre la artista, con la sombra simétrica bajo su figura. Nada entonces que nos permita saberlo con exactitud. Sin embargo, quisiera establecer una conjetura que puede resultar plausible: es posible que a Dickson no le satisficiera el encuadre de EMP 28.0 y se decidiera a rodar una segunda película. Desarrollaré mi argumento al hilo del análisis de estas dos películas.

3.1. EMP 28.0

A pesar de que la prensa de la época y los propios artículos inaugurales de los hermanos Dickson afirmaban que los entonces denominados “strips” se movían a razón de 46 fotogramas por segundo (Dickson y Dickson, 1894 y 1895), esta toma lo hacía a 30, si nos atenemos a lo descrito en los archivos digitales de la Biblioteca del Congreso.¹⁷ *Sadow*, la película anterior, había sido grabada a 16 f/s, con un plano frontal fijo de tres cuartos.¹⁸ Siendo el baile de Carmencita el primero en su género, tal vez Dickson y Heise no tuvieran decidida todavía una distancia de cámara (o una longitud focal) estándar para este tipo de números. El plano americano había bastado para mostrar la musculatura del fenómeno de Königsberg. Pero en EMP 28.0 la cámara está colocada a una distancia superior, lo que permite ver con claridad el fondo en negro y la parte posterior de las barandillas que actúan a modo de proscenio, pero a costa de dejar fuera de campo en algunos momentos las manos o los antebrazos de la artista. Como ha señalado Musser, “At the Black Maria ... camera distance was one of the few variables and it operated within the pragmatic goals of best capturing a performance” (2004: 26). Por tanto, la elección de un plano general corto parece adecuada, pero no la distancia de cámara, un error bastante ostensible tratándose de un tipo de baile que, a diferencia de los usuales *skirt dances* del baile anglosajón de la época, se acompañaba de la gestualidad del cuerpo entero.

Algunos estudiosos consideran que el baile que aquí se ejecuta es una petenera (Reyes Zúñiga y Hernández Jaramillo, 2012: 236) o “un híbrido de jota y petenera” (Navarro y Gelardo Navarro, 2011: 73), una opinión con la parece coincidir en términos generales Victoria Cavia, especialista en historia del baile español de la Universidad de Valladolid:

Se puede englobar dentro del género de danza española y dentro de ella en la escuela bolera, en un estilo más popular que académico y dentro de un repertorio fijado de bailes del que, en este caso, no se puede asegurar exactamente cuál por ser muy corto el fragmento y no ver el baile completo. Los pasos

¹⁶ Los primeros resultados de T. A. Edison, todavía precarios, con experimentos de sincronización entre la imagen y el sonido datan de 1894. .

¹⁷ Identidad digital: edmp 4019 (<http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/edmp.4019>)

¹⁸ Identidad digital: edmp 4018 (<http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/edmp.4018>)

que lo componen pueden formar parte de varios tipos distintos de bailes de repertorio dentro de la escuela bolera.

Cuando comento que es un estilo más popular que académico me refiero a que su resolución está más cercana al baile regional o danza popular tradicional que a la bolera de escuela. Algo por otra parte que es normal por estar el baile popular en la génesis de la bolera. Su contaminación con las modas de los bailes de otros estilos más urbanos o vaudeville no la veo tan clara ahora, aunque yo misma a veces lo he indicado. En todo caso en la forma de mover la falda, pero me consta que ese “pellizco” en la forma de coger la falda también se hace en el Olé de la Curra (escuela bolera).

Volviendo al repertorio sé que Carmencita, por la documentación que he manejado, era famosa por sus peteneras, y de allí que yo haya defendido alguna vez que podían ser unas peteneras (que llevan pasos como la llamada de panaderos, los rodazanes, sostenidos, pasos de vasco...) pero también otros bailes los llevan, por lo que al no tener el baile completo no lo puedo asegurar. En concreto en este ejemplo se visualizan bien rodazanes, pasos de vasco, y un rodazán con vuelta atrás o vuelta quebrada. Este último recuerda al *grand bercé* clásico.¹⁹

Esta toma es una pieza ejemplar de lo que Tom Gunning ha denominado como “cinema of attractions”, término que ilustra el modo dominante de representación en la primera fase de la historia del cine hasta 1903 (Gunning, 1989: 121). A partir de entonces las películas dotadas de una estructura narrativa comienzan a ganar terreno a las filmaciones especulares y exhibicionistas del período anterior.²⁰ Por supuesto que, en términos de práctica cinematográfica, las películas para kinetoscopia de los años pre-cinemáticos difieren de los modos y de los lugares de exhibición de los primeros años del cine mudo, pero mantuvieron el visionado en *loop* del zoopraxiscopio y anticiparon los temas y el régimen de enunciación propios del cine de atracciones.

Los temas que integran este periodo lo componen *actualités* y *travelogues* (hechos relevantes de actualidad y escenas de la vida cotidiana –recreados o no–), *phantom rides* (panoramas grabados desde el frontal o el techo de vehículos en movimiento), números de vodevil o de circo y *tableaux* fílmicos. Entre los rasgos básicos de este cine de atracciones se encuentra su fascinación “with novelty and its foregrounding of the act of display” (Gunning, 2004: 42), la construcción de una temporalidad básica, “that of the alternation of presence/absence that is embodied in the act of display” (Ibid: 44) y la solicitud de la mirada del espectador “through an exciting spectacle –a unique event (...) that is of interest in itself” (Gunning, 2006: 384). El cine de este período se caracteriza, por tanto, por su inclinación hacia una estética del *shock*, ya sea perceptivo o psicológico.

¹⁹ Extracto de la correspondencia mantenida vía e-mail (11 de septiembre de 2012).

²⁰ Musser ha señalado Uncle’s Tom Cabin y The Great Train Robbery, de Edwin S. Porter, como paradigmas de ese cambio (Musser, 1991: 235-264).

Aunque el término “cinema of attractions” ha suscitado no poca controversia (Musser, 2006; Gaudreault, 2006), lo cierto es que los números de baile se ajustan al concepto con mayor solvencia que otros tipos de películas del período y EMP. 28.0 no representa en este sentido una desviación de la norma. Carmencita fue invitada a bailar para la cámara de Edison no sólo con el fin de aprovechar el tirón de su fama, sino porque su baile era pura visualidad. Su cuerpo, su vestido y sus evoluciones están allí para ser vistos, para un público cuya mirada de corte orientalista está en aquel momento seducida por el erotismo exótico y el exotismo erótico que la artista podía proporcionar.

3.2. EMP 28.1

Esta película, junto a otras del mismo período, fue donada a la Universidad de Sheffield por la familia de George Williams, un feriante británico, y se exhibió que sepamos en una feria en Hull en 1896. Las películas para kinetoscopio que se mostraron allí formaban parte de un espectáculo que tenía a la linterna mágica y al fonógrafo de Edison como otras atracciones prominentes (Toulmin y Musser).²¹ Como ha señalado Musser, a diferencia del resto de películas recuperadas en la donación, esta de Carmencita no se sabía que era un filme perdido hasta que se encontró.

Con respecto al baile de esta segunda toma, Victoria Cavia señala:

En realidad es más corto pero hace los mismos pasos, rodazanes y vuelta quebrada, aunque no se ve tan claro el resto. Un amago de tocar palillos propio de la bolera, pero en realidad es un simple muñequero porque no lleva las castañuelas. Quizá, a nivel de estilo personal, se percibe más la exageración del quiebro, y el carácter popular-folklorizante de su estética...y si quieres esa “exageración escénica” de los pasos y la pose, que la vincula con el espectáculo de variedades de alguna forma: pero es el mismo baile...²²

Gordon Hendricks afirma que esta toma, a diferencia de la anterior, fue rodada a 40 fotogramas por segundo (1972: 6-7). También ahora el plano general corto empleado es algo más abierto y permite ver los frontales de las barandillas laterales del proscenio. Si, como hipótesis, Heise hubiera tenido problemas para mantener a la artista dentro del encuadre en EMP 28.0, es probable que Dickson se decidiera a solicitar una segunda toma, a mayor distancia de su objeto, que asegurara el visionado íntegro de los movimientos de la artista. No es difícil imaginar que esa solicitud incluyera la de obtener por parte de Carmencita un baile con final cerrado.

Podría decirse entonces que, tanto en términos espaciales como temporales, esta película se ajusta mejor a las exigencias de la mimesis, pues proporciona una visión sin mutilaciones del personaje y toda la serie de sus evoluciones señala una trayectoria destinada a la consecución de una pose final, el remate de salida, que ha sido

²¹ “Quiero agradecer a Vanessa Toulmin el envío de este material que sirvió como catálogo para los pases de estas películas en el Festival del Cinema Muto de Sacile en 2006.

²² Extracto de la correspondencia mantenida vía e-mail (12 de septiembre de 2012).

planeada de antemano. Además, la película no concluye con su baile, sino con una pose en actitud relajada y mirando a la cámara, abriendo un nuevo, aunque brevísimo, espacio y tiempo fílmicos. El primero está protagonizado por Carmencita, la artista; el segundo por Carmen Dauset, la mujer.

La cuestión tiene relevancia a mi juicio porque esos momentos finales de EMP 28.1 representan una excepción a la norma: todas las películas de Edison entre 1894-96 que he podido cotejar y que tienen al baile como objeto profílmico, incluida EMP 28.0, concluyen en su visionado lineal de forma abierta, con un corte *in media res*.²³ Pero aquella decisión de mostrar el final del número y, de forma accidental o no, de dedicar un segundo a la pose de la artista tras el baile altera la forma habitual de visionado en *loop*, marcando una distancia con el resto de los ejemplos posteriores de baile del cine de atracciones. La apertura de un nuevo espacio y tiempo fílmicos provocada por esa pose final deja otra vez a la película con un “final” abierto, pero de un tipo particular y excepcional.

Y aún cabe otra interpretación complementaria. Y es que, precisamente por lo descrito anteriormente, EMP 28.1 sea también en cierto modo otra toma anómala. Una toma cuyo final nos hace conscientes del paso de la “presentación” a la “representación”, de la visión del aparato como un medio en apariencia transparente a su visión como un medio opaco, de unas imágenes que pretenden ser “eminently lifelike”²⁴ a otras que, sin negar lo anterior, revelan con toda rotundidad su puesta en escena. Un final, mejor dicho un lugar indefinido del *loop*, que redobla la auto-referencia hacia el propio aparato²⁵ pero que, al mismo tiempo, inscribe la marca ostensible de un *impasse* que no sólo lastra el visionado continuado de la película y su temporalidad circular, sino que rompe la relación de seducción entre el espectador y su objeto. Esa mujer que mira ya no es la misma de antes, pues ahora ya no mira al espectador sino, literalmente, tan sólo a cámara. De un lado, pues, la tensión entre la presentación referencial del cine experimental y la auto-referencial y apelativa del “cine de atracciones”; del otro la resistencia a la circularidad, el impulso teleológico y la mirada voyerista de la “narrativa clásica”. De un lado Carmencita, la artista que baila en un eterno presente; del otro Carmen Dauset, la mujer que reposa del trabajo y por la que el tiempo pasa de manera inexorable.²⁶

Así pues, se puede mantener la hipótesis de que estas películas de Carmencita sirvieron como campo de pruebas para los rodajes posteriores de los números de baile: las siguientes filmaciones de 1894 mantendrán inalterada la propuesta de los “finales” abiertos de EMP.28.0, más apropiados para la visión continuada, pero adoptarán la distancia de EMP 28.1, que permitía un mejor encuadre. Sea cierta o

²³ Esta afirmación no puede confirmarse por completo, teniendo en cuenta que se conserva solamente el 23 % de todas las películas que se filmaron durante este periodo (Musser, 1997: 55).

²⁴ “As to the kinetoscope”, *The Anaconda Standard*, 3-6-1894, p.11.

²⁵ Otros rasgos auto-referenciales que se encuentran en el resto del metraje son la mirada a cámara y la muestra del proscenio.

²⁶ Si se me permite la licencia, sus películas son una metáfora de su vida. De un lado, la artista famosa que conoció la gloria; del otro la mujer que murió en el anonimato, no se sabe dónde ni cuándo. Musser ha afirmado que esa pose final relajada de EMP 28.1 recuerda al famoso cuadro que Sargent pintó de la almeriense (Toulmin y Musser: 5) (ilustración 10). ¿Cómo no comprender entonces la impertinencia de ese final y la testarudez del destino de su vida, pues es justo en el momento en que aparece la mujer anónima cuando de nuevo se la cubre con el velo de la mujer artista?

no la hipótesis que sugiero de este orden de producción de las películas, parece que fue esta toma, en cuanto al encuadre por lo menos, la que satisfizo las pretensiones de Dickson, pues las siguientes filmaciones de números de baile (*Serpentine dance*, *Butterfly dance*, *Highland Dance*, *Hadj Cheriff*) mantuvieron como norma esta distancia (ilustración 9).

Ilustración 9. Fotogramas de *Butterfly dance*, 1894 (EMP 48.1).



Desde este punto de vista, la primera era una película técnicamente imperfecta; la segunda, dramáticamente ambigua. Y las dos iluminan un momento de la transición desde una conciencia “cinética” de las películas del período experimental (1889-1893),²⁷ que muestra, a través del naturalismo de las imágenes, la perfección del aparato para un público que lo observa con el ojo cientificista y la moral utilitaria, hacia una conciencia “cinemática” de las películas como espectáculo, que muestra las imágenes y cómo hacerlas para un público que las observa con el ojo exhibicionista (o voyerista) y la moral del placer.

²⁷ Aunque ya algunas películas de 1893 fueron exhibidas al año siguiente y tienen una clara visión comercial, todavía encontraremos a principios de 1894 otras con una clara intención experimental.

Ilustración 10. Pose final de EMP 28.1 (NFA, University of Sheffield) y cuadro de John S. Sargent (Museo D'Orsay).



4. La ausencia de *Carmencita* en el estreno comercial del kinetoscopio

Las crónicas periodísticas norteamericanas que describen las primeras demostraciones del kinetoscopio estaban entreveradas por la racionalidad instrumental de la ciencia y por la imaginación totémica de la magia. En este sentido, la percepción ambivalente del artefacto en sus inicios quizá pudo influir en la elección de los lugares de presentación con intención comercial. La suya era una posición liminal y heterotópica y necesitaba, por tanto, de espacios y modos de exhibición acordes con esa percepción. Siguiendo este criterio, podemos considerar tres casos distintos de presentación del kinetoscopio:

1. como espectáculo independiente (o junto al fonógrafo) y reclamo publicitario del propio aparato en tiendas, salones y restaurantes, acondicionados para el propósito y situados habitualmente en las cercanías de los teatros.
2. como espectáculo autónomo y reclamo publicitario de bazares, hoteles, balnearios, grandes almacenes, galerías comerciales, barcos turísticos de vapor...etc.
3. como espectáculo autónomo y reclamo publicitario del propio aparato y del recinto que lo acoge en ferias, parques de atracciones, exposiciones locales y museos.

En este sentido, el estreno del kinetoscopio corresponde al primer caso. Así, el 14 de abril de 1894, se abrió el primer salón de kinetoscopios en una antigua zapatería, en el número 1155 de la calle Broadway en Nueva York. Las noticias de prensa

posteriores no mencionarán el programa de películas hasta mayo, porque lo que quiere destacarse fundamentalmente es la exhibición del nuevo invento. De ahí que se haga difícil conocer exactamente qué filmes formaron parte de la gala inaugural. Pero no es probable que la película de Carmencita se exhibiera en esta primera exposición pública del kinetoscopio. Carmen Dauset fue la primera mujer protagonista de la emergente industria del cine norteamericano, pero es la contorsionista británica Ena Bertholdi (Beatrice Mary Claxton) y la trapezista de origen italiano Alcide Capitaine a quien puede atribuírseles el honor de protagonizar su bautismo público. Tras las puertas del local se instalaron diez kinetoscopios, repartidos en dos filas para que un nutrido grupo de hombres y mujeres disfrutaran del estreno de una producción seleccionada con la intención de evitar la polémica: la escena de la barbería (*Barbershop*) y de la herrería (*Blacksmith Scene*); el forzudo Eugene Sandow (*Sandow*), Bertholdi en dos escenas distintas (*Table Contorsion* y *Mouth Support*), una pelea de gallos (*Cockfight*), un baile folclórico escocés (*Highland Dance*), el número de Alcide Capitaine (*Trapeze*), un combate de lucha libre (*Wrestling Match*), y la puesta de herraduras a un caballo (*Horse Shoeing*) (Robinson: 46).

Ni las crónicas de la época ni los trabajos posteriores mencionan la aparición de la española el día del debut. Sin embargo sí, excepto tres, todas las películas exhibidas aquel día se grabaron durante el mes y medio anterior al estreno de abril, incluida la de Carmencita ¿por qué la suya sólo empieza a figurar en los programas a principios de junio?²⁸ Cabe aventurar una respuesta: escasos días antes del estreno, el “Carmencita Club” había ofrecido un baile de máscaras en el Tammany Hall de Nueva York, para mayor gloria de la artista. La madrugada se caldeó y acabó en una trifulca con un muerto y un herido grave.²⁹ La noticia del suceso era un cóctel de violencia, sexo y alcohol que no hizo más que aumentar la mala reputación de una organización encargada de engrasar la maquinaria política del partido demócrata en Nueva York y a la que se acusaba de corrupción, soborno y financiación ilegal:

The disgraceful riot which occurred in Tammany Hall early on Tuesday morning last has led respectable people to ask if there is no depth of infamy to which its leaders are willing that the name of their society and organization can be sunk. (...) When the orgies permitted result in the outrageous and riotous proceedings witnessed at the Carmencita Ball decent people begin to enquire. Who is responsible for the disgrace?³⁰

Si bien, según la prensa, Carmencita no tuvo ninguna responsabilidad en el asunto, tal vez Edison considerara que su figura podía empañar en aquel momento la

²⁸ Cfr. “Gotham on Decoration Day”, Columbus Daily Enquirer, 3-6-1894, p. 2. Un diario de Nueva York, tras mencionar las películas de Sandow, Bertholdi y The Barber Shop, anunciaba la novedad de que “Carmencita has been added to the series” (The Evening World, 7-6-1894, p.6).

²⁹ “Rioting At The Ball”, New York Herald, 4-4-1894, p.5; “Como el Rosario de la Aurora”, Daily Star and Herald, 25-4-1894, p. 4.

³⁰ “Uniting Against Tammany”, New York Tribune, 5-4-1894, p. 5.

buena publicidad del kinetoscopio y reservara la filmación hasta que escampara el temporal.

5. Carmencita en los inicios de la censura pre-cinemática

Aunque la censura cinematográfica apareció de forma oficial en USA en 1909, a través de la constitución de un órgano regulador dentro de la propia industria, el llamado National Board of Censorship, lo cierto es que las presiones de los grupos más conservadores del país se hicieron notar desde el mismo momento en que comenzaron a distribuirse comercialmente las películas para kinetoscopio realizadas en el estudio de Edison. Hasta la llegada de la censura oficial, la aplicación de leyes represoras al respecto era un asunto que concernía a las autoridades locales (policía, alcaldes, comisionados de la ciudad...etc.) y se ha señalado que la “national regulation or censorship per se did not exist except insofar as district courts or the U.S. Supreme Court might rule on lower court decisions” (Staiger, 1995: 55-56).

Esta ausencia de regulación legal causaba en los exhibidores de películas un alto nivel de incertidumbre que se vio acentuado por el hecho de que no era la representación o el grado de la desnudez corporal lo que determinaba su significado, sino su contexto de exhibición, su narrativización dentro de una historia o su modo de apelación al espectador. Las imágenes de pinturas y esculturas que mostraban desnudos habían circulado sin problemas en revistas de arte y en *tableaux* (“living pictures”) durante toda la segunda mitad del siglo XIX. Pero si en estos contextos el desnudo era considerado arte elevado, su transposición a espacios de presentación populares lo convertía en una imagen obscena (Allen, 1991). La burguesía victoriana se había asegurado así una especie de cordón sanitario de orden moral mediante la creación de una distancia apropiada inscrita en los contextos de recepción. La censura de *Carmencita*, la primera que inaugura esta actitud en el mundo del cine, creo que debe entenderse a la luz de estos presupuestos.

La historia de su censura ocurre el 13 de julio de 1894 en New Jersey, en el pequeño municipio costero de Asbury Park.³¹ Un joven exhibidor de origen alemán, John Schwerin, está presentando en el Asbury Avenue Pavillion algunas de las películas de Edison (ilustración 11). Por deferencia a las fuerzas vivas de la localidad, ha ido a visitar a su fundador, el senador James A. Bradley. Schwerin, como precaución, lleva en su mano una carta autógrafa de Edison con la intención de invitarle por la tarde al espectáculo. Bradley, sorprendido, no quiere ir solo. Pedirá a su amigo Frank Ten Broeck, el alcalde, que le acompañe en calidad de co-juez y testigo.

Las imágenes que suscitaron la cólera de Bradley se encuentran al final de la toma, muy distinto del que concluye de forma abrupta. La prensa, con cierta sorna hacia la actitud del censor, recoge que el senador “watched the lovely gyrations of the lovely Spanish dancer with interest that was ill-concealed” y nos aporta una breve descripción de ese momento del filme: “...near the end of the series of pictures the Spanish beauty gives the least little bit of a kick, which raises her silken draperies so that her well-turned ankles peep out and there is a background of black lace” (ilustración 12).³² Hay pocas dudas, pues, de que es esta grabación que ahora

³¹ “Barred by Bradley”, *The Evening World*, 17-7-1894, p.3.

³² “Can’t Show Her Ankles”, *Newark Evening News*, 18-7-1894, p.6. Quiero agradecer a María Paz

desempolvamos (EMP 28.1), y no EMP 28.0, la que provocó la reacción de censura. Según Bradley, con el firme apoyo de Ten Broeck, “the picture was not fitted for the entertainment of the average summer boarder”,³³ y en confesión a un reportero del *New York World* afirmó que “that *skirt dancing* [sic] is simply disgusting. It degrades woman. (...) I do not think a woman, except to her husband, should expose herself in that way”.³⁴

Ilustración 11. Asbury Avenue Pavilion, lugar de la primera censura del kinetoscopio en USA.



Ilustración 12. EMP 28.1. “*The least little bit of a kick*” fue el calificativo que empleó la prensa para describir el remate final de Carmencita que provocó la censura de la película (NFA, University of Sheffield).



Moreno, profesora del Department of Romance Languages de la Universidad de Cincinnati, el envío de este importante ejemplar.

³³ “Founder Bradley Shocked”, *Jersey Journal*, 19-7-1894, p.1.

³⁴ “Step Up, It’s Amoral Show”, *The New York World*, 18-7-1894, p. 9.

A pesar de que la inauguración había atraído a una gran multitud en las horas anteriores, la avidez de los censores no se detuvo con el film de Carmencita. Una a una, las películas exhibidas por Schwerin fueron tachadas del programa: la serpentina de Annabelle Moore y otras danzas,³⁵ la pelea de gallos y un combate de boxeo. Tan sólo Sandow y los bailes escoceses parecían contar con el beneplácito de Bradley y Ten Broeck. Y, no sin deliberación, la escena de la pelea en el bar (*Barroom Scene*) que, aunque violenta, finalizaba con la llegada de la policía y la instauración del orden moral.

En resumidas cuentas, el veredicto fue tan implacable que el alemán hubo de ordenar a las oficinas de Edison el envío de una nueva remesa de películas con que llenar el programa, pero su negocio se resintió ostensiblemente en los días siguientes. Igual que ahora, ese síntoma ficcional de los impulsos freudianos, ese espectáculo sublimado de la violencia y el sexo, funcionaba como espoleta comercial.

No fueron muchos los lugares de EEUU donde se ejerciera la censura en los inicios de la industria del cine a finales del siglo XIX, excepto para los combates de boxeo. En lo que respecta al erotismo, el episodio de Bradley y Ten Broeck fue más bien la teatralización de un gesto desesperado, casi tribal, en medio de un entorno multiétnico que estaba cambiando por completo la anticuada moral victoriana. Carmencita, como mito erótico, fue para los censores sobre todo un blanco fácil. Era mujer, era extranjera, era exótica y tenía una profesión, como poco, sospechosa. Aunque en ocasiones estos bailes de culturas foráneas fueron narrados e ilustrados en la prensa con una intención didáctica, permitiendo por tanto una mayor accesibilidad a las clases medias, la inclusión de la película dentro de un espacio heterotópico como el Asbury Pavillion, una galería comercial, ponía en entredicho su función pedagógica. En este caso, su carácter obsceno estuvo ligado al (supuesto) primitivismo de su baile y a la (también supuesta) sexualidad primitivista asociada con él.

Referencias bibliográficas

- ALLEN, Robert C. (1991). *Horrible Pretiness. Burlesque and American Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- DICKSON, Antonia y William K. L. DICKSON (1894). Edison's Invention of the Kinetophone. **En:** *The Century*, vol. 48, nº 2, pp. 207-214.
- _____. (1895) *History of the kinetograph, kinoscope and kinetophone*. New York: Albert Sunn.
- GAUDREAU, André (2006). From 'primitive Cinema' to 'Kine-Attractography'. **En:** STRAUVEN, Wanda (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam UP, pp. 85-104.
- GUNNING, Tom (1989). An Aesthetic of Astonishment: Early Film and The (In)credulous Spectator. **En:** *Art and Text*, nº 34, pp. 31-45.

³⁵ Si nos atenemos al estudio de Musser, esas otras danzas pudieron ser las de Armand D'Ary y Ruth Dennis (1997: 100 y 105-106).

- _____. (2004). 'Now You See It, Now You Don't'. The Temporality of the Cinema of Attractions. **En:** GRIEVESON, Lee; KRAMER, Peter (eds.). *The Silent Cinema Reader*. London: Routledge, pp. 41-50 [1993].
- _____. (2006). The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. **En:** STRAUVEN, Wanda (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam UP, pp. 381-388 [1986; 1990].
- HENDRICKS, Gordon (1972). *The Kinetoscope. America's First Commercially Successful Motion Picture Exhibitor*. New York: Arno [1966].
- HIGGINS, Scott; ROSS, Ross (2006). Archival News. **En:** *Cinema Journal*, vol. 45, nº 4, pp. 125-134.
- GELARDO NAVARRO, José; NAVARRO, José Luis (2011). *Carmencita Dauset. Una bailarina almeriense*. Almería: La Hidra de Lerna.
- LABANYI, Jo (2008). The American Connection: Sargent and Sorolla. **En:** MOLINS, Patricia; ROMERO, Pedro G. (ed.). *The Spanish Night. Flamenco, Avant-Garde and Popular Culture 1865-1936*. Madrid: Museo Reina Sofía, pp. 90-113.
- MORA, Kiko (2011). Carmencita on the Road: baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895). **En:** *Lumière* [http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php]. Minisite (con apéndice actualizado el 6 de abril de 2012).
- REYES ZÚÑIGA, Lénica y J. Miguel HERNÁNDEZ JARAMILLO (2012). El baile de la petenera española desde el siglo XIX desde una perspectiva musicológica. **En:** MURGA CASTRO, Idoia et alii (ed.). *Líneas actuales de investigación en danza española*. Madrid: Fundación Nebrija, pp. 225-240.
- MUSSER, Charles (1991). *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press.
- _____. (1995). *Thomas A. Edison and His Kinetographic Motion Pictures*. New Brunswick (NJ): Rutgers UP.
- _____. (1997). *Edison Motion Pictures, 1890-1900. An Annotated Filmography*. New York: Smithsonian Institution Press.
- _____. (2004). At the Beginning: Motion Picture Production, Representation and Ideology at the Edison and Lumière Companies. **En:** GRIEVESON, Lee; KRÄMER, Peter (eds.). *The Silent Cinema Reader*. London: Routledge, pp. 15-30.
- _____. (2006). Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity. **En:** STRAUVEN, Wanda (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam UP, pp. 389-415.
- RAMÍREZ, James (1890). *Carmencita. The Pearl of Seville*. Press of the Law and Trade Printing Co.
- RAMSAYE, Terry (1954). *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture*, London: Frank Cass & Co. Ltd [1924].
- ROBINSON, David (1996). *From Peep-Show to Palace. The Birth of American Film*. New York: Columbia UP.
- STAIGER, Janet (1995). *Bad Women. Regulating Sexuality in Early American Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TOULMIN, Vanessa; MUSSER, Charles (2006). Rediscovered Treasures: British and American Films from the 1890s. Manuscrito. Enviado via e-mail (8 de junio de 2012).