

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Notas sobre algunos lugares comunes en la historiografía cinematográfica española

Autor/es:

Ansola, Txomin

Citar como:

Ansola, T. (1998). Notas sobre algunos lugares comunes en la historiografía cinematográfica española. Banda aparte. (12):83-88.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42294>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Notas sobre algunos lugares comunes en la historiografía cinematográfica española

Autor/es:

Ansola, Txomin

Citar como:

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42294>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



NOTAS SOBRE ALGUNOS LUGARES COMUNES EN LA HISTORIOGRAFÍA CINEMATográfica ESPAÑOLA

Txomin Ansola

0.

La historiografía cinematográfica española presenta bastantes lagunas: una de las más significativas, donde las ausencias son más notables, corresponde a todo lo relacionado con los orígenes y la evolución del espectáculo cinematográfico. A pesar de los esfuerzos que se han realizado desde comienzos de la década de los ochenta por investigar esta parcela significativa de la historia del cine español, desde una perspectiva autonómica, provincial y local,¹ los resultados con ser interesantes, en algunos casos, son insuficientes globalmente. Este hecho denota, muchas veces, una ausencia de metodología, de criterio y rigor a la hora de abordar una investigación de carácter histórico, mientras que, en otras, constituye un notable ejercicio de pereza mental e intelectual. Consecuencia directa de estas actitudes ha sido, en numerosas ocasiones, dar por buenas informaciones que no habían sido contrastadas adecuadamente ni probadas documentalmente, lo que ha provocado, con el paso del tiempo, que hayan acabado convirtiéndose en lugares comunes, que nadie cuestiona y que se acepten, por tanto, como válidos lo que no son sino dislates de grueso calibre.

Un excelente paradigma de lo anterior, pues reúne varios ejemplos de esos datos equivocados que jalonan la historiografía cinematográfica española durante las últimas décadas, y que da la sensación de que quieren perpetuarse por tiempo indefinido, lo encontramos en el artículo "La llegada del cinematógrafo a la ciudad de Valencia", de Fernando Delgado Muñoz, publicado en el nº 7 de *Banda Aparte*, mayo 1997.

1.

Podemos comenzar con la llegada del cinematógrafo a Madrid. Era un tópico, establecido por los historiadores Juan Antonio Cabero,² Carlos Fernández Cuenca,³ y Fernando Méndez-Leite,⁴ que la presentación del cinematógrafo en España había tenido lugar en Madrid el 15 de mayo de 1896 en el Hotel Rusia, corriendo ésta a cargo de (Alexandre) Promio, enviado de Auguste y Louis Lumière.

Pues bien, un hecho capital para la historia del cine español, como era situar cronológicamente, de manera correcta y contrastada, dónde y cuándo había tenido lugar la primera sesión cinematográfica, no suscitó ninguna investigación al respecto hasta 1978, momento en el cual Juan Carlos Flores Auñón⁵ decidía ocuparse de la prensa madrileña de la época, lograba establecer que esa histórica sesión había tenido lugar el 11 de mayo (en realidad ese día se presentó para la prensa, fue el 12 cuando el público pudo contemplar por primera vez las imágenes cinematográficas), unos días antes de lo que tradicionalmente se había establecido, y de lo que desde entonces se venía repitiendo incansablemente, sin que nadie se lo hubiese cuestionado.



C. Huel. *La linterna mágica*. Primera mitad del s XIX

1. A título meramente indicativo se pueden citar, entre otros, los siguientes libros: Colón, Carlos, *El cine en Sevilla (1896-1928)*, Sevilla, Servicio de publicaciones del Ayuntamiento, 1981; José i Solsona, Carles, *El sector cinematográfico a Catalunya: una aproximació quantitativa, I: Exhibició*, Barcelona, Alba, 1983; Muñoz Zielinski, Manuel, *Inicios del espectáculo cinematográfico en la región murciana*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1985; Heinink, J.B., *Catálogo de películas estrenadas en Vizcaya (1929-1937)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, Diputación Foral de Vizcaya, 1986.

2. Cabero, Juan Antonio, *Historia de la cinematografía española. Once jornadas (1896-1949)*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949.

3. Fernández Cuenca, Carlos, *Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*, Madrid, Cuadernos de la Filmoteca Nacional de España, 1959.

4. Méndez-Leite, Fernando, *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965.

5. Flores Auñón, Juan Carlos, "Madrid, pionera del cine en España. El 15 de mayo de 1896 tuvo lugar la primera sesión" y "Madrid, pionera del cine en España. Mr. Rousby y su 'animatógrafo'", en *Cisneros*, nº 67, mayo, y nº 69, julio, respectivamente, 1978.



Primer prototipo del Cinematógrafo Lumière. 1894

6. Mannoni, Laurent, "1894-1895: les années parisiennes du Kinetoscope Edison" en *Cinémathèque*, nº 3, primavera/otoño 1993, p. 47.

7. Folgar de la Calle, José María, *Aproximación a la historia del espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1987.

8. Alaminos López, Eduardo, "Diversiones y espectáculos en el Madrid de 1896: la llegada del cinematógrafo", en *Villa de Madrid*, nº 96, 1988.

9. Martínez, Josefina, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920*, Madrid, Filmoteca Española, Consorcio Madrid 92, 1992.

10. Véase la información que facilita al respecto Letamendi, Jon, (en colaboración con Luis Enrique Ruiz Alvarez), *Aportaciones a los orígenes el cine en España*, Barcelona, Royal Books, 1996, p.9.

11. Aunque algunos todavía no se hayan dado por enterados. Así, podemos leer en la revista *Cinemanía* (nº8, mayo 1996, p. 80) una información titulada "Calendario de la celebración", redactada con datos facilitados por la Asociación Cien Años de Cine, en la que se señala que fue el 14 de mayo cuando "tuvo lugar la primera proyección pública de cine en España. Y en el mismo lugar donde tuvo lugar el acontecimiento, la Carrera de San Jerónimo, número 32, de Madrid, se coloca(rá) una placa conmemorativa".

12. Línea de opinión a la que también se suma Letamendi, que señala que Rousby "debe rendirse ante el éxito de sus competidores franceses y abandona el país", *op. cit.* p. 12.

13. El Hotel Rusia se encontraba situado "en la Carrera de San Jerónimo, a la sazón la vía más elegante de la capital, con magníficos comercios, cafés concurridísimos, hoteles de primera categoría y paseo obligado de 'todo Madrid' al caer la tarde", según Fernández Cuenca, *op. cit.* pp. 9-10.

14. *Gaceta de Madrid*, 12-VI-1896, p. 826.

15. La estancia de Rousby en Portugal se puede seguir en las obras de Ferreira, Antonio J., *A fotografia animada em Portugal, 1894-1895-1896-1897*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1986; y Videira Santos, A., *Para história do cinema em Portugal. Do diafanorama aos cinematógrafos de Lumière e Joly-Normandin*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1990.

Lo novedoso e importante del artículo no era sólo la nueva fecha que se aportaba, sino los datos complementarios que se suministraban relacionados con la misma. Así, en la información que proporcionaba Flores Auñón se podía leer que esa primera sesión de pago se debía a (Edwin) Rousby, que se había celebrado en el (teatro)-Circo Parish formando parte de la compañía ecuestre, acrobática, gimnástica y cómica de Mr. Hugo Herzog, y que el aparato de proyección utilizado era un Animatógrafo (también conocido como Theatrograph, construido por Robert William Paul, pionero del cine inglés). Se desmentía de esta forma que lo que había traído Rousby a Madrid era un Kinetoscopio, aparato patentado por Thomas Alva Edison el 24 de agosto de 1891 y comercializado en Estados Unidos a partir del 14 de abril de 1894,⁶ que únicamente permitía la visión individual de películas.

Aunque se disponía de este precedente, y de investigaciones posteriores de José María Folgar de la Calle,⁷ Eduardo Alaminos López⁸ y Josefina Martínez,⁹ que abundaban en este mismo sentido, ratificando, ampliando y corrigiendo algunos de esos datos, hasta hace poco tiempo se ha seguido manteniendo que había sido el 15 de mayo cuando se vieron en Madrid, y por extensión en España, las primeras películas.

El error en el que habían incurrido Cabero, Fernández Cuenca y Méndez-Leite no se circunscribía solamente a la fecha en que había tenido lugar la primera sesión cinematográfica, el nombre del protagonista y al aparato que se había utilizado en la misma sino que contenía otros dos datos más también equivocados en relación con la estancia del Cinematógrafo Lumière en Madrid. El primer fallo consistía en señalar el 15 de mayo como la fecha de su presentación cuando ésta había tenido lugar dos días antes, el 13 para la prensa y un día antes, el 14, para el público en general. El segundo era situar a Promio al frente de las sesiones madrileñas, como sigue haciendo Delgado Muñoz, cuando investigaciones recientes del historiador Jean-Claude Seguin le sitúan en esas fechas en la ciudad francesa de Chartres.¹⁰

Probado de manera fehaciente, ya que no admite dudas el hecho de que fue Edwin (que no Erwin, como se sigue insistiendo en algunos textos) Rousby a quien corresponde el honor de la presentación del cine en España,¹¹ se sigue minimizando el papel fundamental que desempeñó en estos primeros compases de la exhibición cinematográfica. Así, se considera, como asegura Delgado Muñoz, que su salida de Madrid se debió a que no pudo competir con la calidad del Cinematógrafo Lumière.¹² Una afirmación que no se documenta ni se aporta prueba alguna que la pueda sustentar.

En cambio, si nos fijamos en el distinto lugar en que se proyectaron las primeras películas y, por consiguiente, el diferente público al que iba destinado cada una de esas sesiones cinematográficas: el popular del Teatro-Circo Parish en el caso del Animatógrafo, donde era un número más del espectáculo, y el burgués y aristocrático del salón del Hotel Rusia,¹³ en el Cinematógrafo, no parece muy fundado atribuir que la marcha de Rousby fuera una consecuencia de la pugna que se estableció entre ambos aparatos de proyección.

La estancia de Rousby en Madrid finalizó en 12 de junio, al menos ese día es el último en el que aparece anunciando el Animatógrafo en la *Gaceta de Madrid*.¹⁴ Su permanencia en la capital madrileña se prolongó, por tanto, durante un mes, lapso temporal que parece indicar la excelente acogida que el público le dispensó. En realidad, su salida de España se debió a que había sido contratado previamente por Antonio Manuel Dos Santos Junior, empresario del Real Coliseo de Lisboa, tras asistir a una función en el Circo Parish, motivo por el cual Rousby encaminó sus pasos hacia Portugal.¹⁵ En este teatro lisboeta, tras llegar el día 15 a la capital portuguesa, iniciaba el 18 de junio su actividad cinematográfica, que se extendió en una primera etapa hasta el 15 de julio. Después de presentar el Animatógrafo en las ciudades de Porto, Espinho y Figueira da Foz, volvió a Lisboa y reanudó sus sesiones cinematográficas en el real Coliseo,

donde permaneció desde el 27 de agosto hasta el 6 de enero de 1897, embarcando días después para Londres.

No parece justo, a tenor de los casi siete meses que estuvo en Portugal, despachar a Edwin Rousby de la forma tan sumaria como se hace en la historiografía española, ya que a este electricista nacido en Budapest (extremo éste que, al igual que su nombre, no se ha podido determinar todavía con exactitud) se le debe la introducción del cinematógrafo en la Península Ibérica. Aunque sólo fuera por este hecho cabe reivindicar para Rousby un mayor protagonismo que el que hasta ahora se le ha concedido en la historia del cine español.

II.

Otro error que se perpetuado en el tiempo, al que también han contribuido Cabero, Fernández Cuenca y Méndez-Leite, y que todavía encuentra resistencia en admitirse, es considerar como el primer rodaje español a la película *Salida de la misa de doce del Pilar de Zaragoza*, de Eduardo Gimeno Correas, a la que Delgado Muñoz, entre otros, insiste en datar en 1896,¹⁶ cuando lo único que parece claro, según las últimas investigaciones, es que no se filmó en ese año.

El punto de partida que cuestionaba que la filmación de Gimeno Correas era de 1896 lo estableció Javier Madariaga en *Los orígenes del cine en Euskal Herria* donde señalaba que los Gimeno habían comprado un Cinematógrafo Lumière en 1897: "El 9 de julio de 1897 la firma Lumière e Hijos extendió una factura¹⁷ a nombre de Ms. Gimeno, con domicilio en Burgos, por la adquisición del aparato número 212, para tomas de vistas negativas, por el precio de dos mil doscientos veinte francos, una vez aplicado un descuento de doscientos ochenta francos. En el precio se incluyen diez películas de dieciocho metros de longitud".¹⁸

A partir de esta información el investigador cinematográfico Jon Letamendi logró demostrar, en el libro, en realidad un opúsculo, *Aportaciones a los orígenes del cine en España*, la gran equivocación que había sido asignar a ese rodaje la fecha que tradicionalmente se le había adjudicado: 11 de octubre de 1896.¹⁹ Letamendi, al que se le ha negado durante bastante tiempo la validez de su trabajo, llegando incluso a su descalificación, sin aportar ningún tipo de argumentación en contra, no hacía sino ratificar las dudas que otros ya teníamos sobre la cuestión desde que tuvimos ocasión de leer *Los Gimeno y los orígenes del cine en Zaragoza* de Agustín Sánchez Vidal.²⁰ En esta obra se reproduce en la página 147 un anuncio de la casa Lumière en el que se decía que desde el 1 de mayo de 1897 se había puesto a la venta el Cinematógrafo de Auguste y Louis Lumière. Con esta información en la mano parecía problemático cuando menos seguir manteniendo la fecha de 1896 para el citado rodaje, toda vez que éste se realizó con una cámara Lumière, al menos la copia que ha quedado de la cinta corresponde a ese formato.

Pero Sánchez Vidal no tomó ni siquiera en consideración ese hecho, para replantearse la cuestión, sino que tampoco tuvo en cuenta el testimonio, que él aportaba páginas más adelante, de José Blasco Ijazo, en el que éste contaba lo siguiente sobre esa filmación: "Como era también operador (Eduardo Gimeno), en la (fiesta del Pilar) de 1899 impresionó, sin previo aviso, una cinta de la salida del Pilar de misa de once, en día festivo".²¹ Por el contrario, optó por insistir de manera contumaz, a pesar de estas dos evidencias que él manejaba, en mantener lo que ya se podía considerar con algún fundamento como una fecha claramente errónea.

En esta situación de negar los hechos que exponía en su trabajo Letamendi, a la que se sumaron conspicuos representantes de la historiografía española, ocupa un lugar destacado la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y su director José Luis Borau, que se empeñó y logró mantener contra toda lógica esa datación histórica falsa. Consecuencia de esa obstinación fue la escenificación en la capital aragonesa, el 11 de octubre de 1996, de la filmación de otra *Salida de*



Fenaquistiscopio, Joseph A. Plateau, 1832

16. Tres excepciones a esta fecha, ya que sitúan el rodaje en 1897, se pueden encontrar en Gómez Mesa, Luis, "Historia del cine español (Repaso sucinto)", en *Revista Internacional de Cine*, nº 11-12, enero/febrero 1955, p. 19, y en el artículo "Cine Español 1897-1955 (Antología gráfica)", publicado también por la revista anterior en el mismo número, p. 27; y Vizcaíno Casas, Fernando, *Historia y anécdota del cine español*, Madrid, Adra, 1976, p. 13.

17. Esta factura forma parte del archivo de la familia Gimeno, que la librería Astarloa de Bilbao había adquirido en la primavera de 1995.

18. Madariaga Ateka, Javier, *Los orígenes del cine en Euskal Herria*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, Universidad del País Vasco, 1995, p. 91.

19. Letamendi, Jon, *op. cit.*

20. Sánchez Vidal, Agustín, *Los Gimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, Zaragoza, Patronato de las Artes Escénicas y de la Imagen (Archivo de la Filmoteca de Zaragoza), Area de Cultura y Educación del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1981, p. 9.

21. Blasco Ijazo, José, *Zaragoza y sus espectáculos. Los que fueron y los que son. Casi dos siglos de curiosa historia, 1764-1945*, Zaragoza, Talleres Editoriales de "El Noticiero", 1945, p. 29.

29. La transcripción de la cita la recogemos tal como la hace Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 171.



Cartel anunciador del praxinoscopio de la proyección de Émile Reynaud

misa de doce del Pilar de Zaragoza, con la que se conmemoraba un rodaje centenario cuando ya se sabía que no había tenido lugar en la fecha que se le homenajeaba.

La impostura, la falsificación histórica y el ridículo, se dieron por tanto la mano, ya que si de lo que se trataba era de celebrar el centenario del cine español no se podía haberlo hecho peor.

III.

En 1891 Ricard Blasco aseguraba que "*València era la segona ciutat d'Espanya que coneixia l'invent dels Lumière*".²² Una afirmación que carecía de todo rigor histórico, como el tiempo se encargaría de demostrar. Cuando no se tiene la certeza de lo que se asegura lo normal sería no ofrecer ese dato, porque puede inducir a otros a dar por buena una información que no lo es, como así le ha ocurrido a Delgado Muñoz, que dieciséis años después, tomando como única referencia esa temeraria declaración, afirma que Valencia fue "*la segunda ciudad de España donde se iba a realizar tal presentación, ya que la presentación en la ciudad de Barcelona no tendrá lugar hasta el 15 de diciembre de 1896 cuando se presentó en los talleres de la planta baja de los fotógrafos Napoleón*".

En el momento que Blasco realizaba esa aseveración, que nadie le había pedido, la bibliografía en la que se relatava la llegada del cine a las diferentes ciudades españolas era escasa, por no decir inexistente. En la actualidad no ocurre lo mismo ya que durante los últimos años se han ido publicando diversos libros y artículos que abordan esa cuestión; incluso se ha editado el primer volumen de una historia del cine español por comunidades autónomas.²³

La lectura de algunas de esas obras le habría permitido llegar a la conclusión que el cinematógrafo después de Madrid se presentó, durante 1896, antes que en Valencia, en al menos siete ciudades: Barcelona (mayo), Zaragoza (junio), Santander (julio), Bilbao, San Sebastián y Gijón (agosto), La Coruña (2 de septiembre). Para después del 10 de septiembre llegar a Sevilla (17 de septiembre), Cádiz, Jerez, Pamplona (octubre), Vitoria, Alicante y Logroño (noviembre), y Castellón (diciembre).

En cuanto a la fecha que se daba para Barcelona, como apuntamos en el párrafo precedente también es errónea, ya que antes del 15 de diciembre el cinematógrafo se presentará en dos ocasiones, según ha establecido Jordi Torras i Comamala. La primera tendrá lugar el 24 de mayo de 1896 en el teatro Eldorado, el aparato de proyección, al igual que en Madrid, era un animatógrafo. El cinematógrafo formaba parte de un espectáculo de variedades, del que era la atracción número cinco. Dos días después, el 26 se averió, por lo que su permanencia en cartel fue corta. Algo más duró el Kinetographe que se presentó en el Teatro Principal entre los días 5 y 11 de junio.²⁴

IV.

Situémonos de nuevo en Valencia y fijémonos ahora en las películas que se exhibieron durante las primeras sesiones. Teniendo en cuenta que Charles Kall no era delegado de la casa Lumière, las proyecciones no se anunciaban como pertenecientes a un Cinematógrafo Lumière, ya que como se ha señalado anteriormente, al escribir sobre Eduardo Gimeno, los Lumière no comercializaron su invento hasta el 1 de mayo de 1897, parece razonable pensar que la cámara y las películas con que contaba Kall, en septiembre de 1896, no podían ser de la marca lionesa. Por ello cabe calificar como aventurado, cuando menos, afirmar que parte de las películas que proyectó en Valencia provenían de ese catálogo, como sugiere Delgado Muñoz, apoyándose, aunque sin citarlo de nuevo, en el libro de Blasco.

El hecho de que sea una práctica común establecer la ecuación: cinematógrafo igual a Cinematógrafo Lumière, ha provocado que frecuentemente se tienda a identificar las primeras sesiones de cine como realizadas exclusivamente con aparatos Lumière; desconociendo que fue-

22. Blasco, Ricard, *Introducció a la història del cine valencià*, Valencia, Ayuntamiento, 1981, p. 9.

23. Caparrós Lera, J.M., (Prólogo y coordinación), *Cine español. Una historia por autonomías*, Vol. 1, Barcelona, PPU, 1996.

24. Torras i Comamala, Jordi: "Implantació del fet cinematogràfic a Barcelona. Les primeres sales exhibidores. Lloguer i venda de pel·lícules. Empreses distribuïdors nacionals i estrangeres, des del 1895 fins al 31 de desembre de 1910. Una aproximació al tema" en *Cinematògraf*, Segona època, nº 1, 1992, p. 40.

ron numerosas las cámaras y equipos de proyección que se comercializaron durante los primeros años del espectáculo cinematográfico, de ahí la rápida difusión que alcanzó en poco tiempo.

La práctica, ciertamente abusiva, de tomar la parte, aunque esta sea importante, por el todo, ha llevado también a indicar que las primeras películas que se vieron provenían del catálogo Lumière y cuando éstas no coincidían en su literalidad se procedía a buscarles la correspondencia pertinente por aproximación. Se ignora, igualmente, que durante esa etapa fundacional del cinematógrafo se rodaron muchas películas con motivos similares cuando no idénticos, incluso se hicieron versiones de los títulos más populares del catálogo Lumière. Por ello no deben ni pueden ser adjudicados a la casa lionesa si no se aporta otro argumento que la coincidencia o semejanza de los títulos, ya que ésta y no otra, es la razón que se esgrime en relación a las películas que proyectó Charles Kall en Valencia.

Hay que considerar, además, que el cinematógrafo con el que viajó Kall, meses después de su estancia valenciana, a Santander, en enero de 1897, es un aparato Vitascope Edison,²⁵ con el que ofreció varias proyecciones en el Teatro Principal, de la capital cántabra, donde se encontraba formando parte de la Compañía de Zarzuela de José Riquelme. Este hecho plantea una nueva duda, creemos que razonable y justificada, para considerar que los títulos que proyectaba Kall atribuidos al catálogo Lumière lo fueran realmente.

V.

Puesto que estamos con los hermanos Lumière conviene detenerse en la *première* parisina del Cinematógrafo, que tuvo lugar, como es conocido, el 28 de diciembre de 1895. Esta primera sesión de pago, según Delgado Muñoz, no constituyó un gran éxito, aunque dejó "absolutamente sorprendidos" a los pocos espectadores que la presenciaron. Una expresión similar de sorpresa y perplejidad cabe expresar cuando asegura que los "periódicos parisinos del día siguiente se deshacían en elogios hacia el nuevo invento".

Ante una afirmación tan rotunda se hace necesario formular la cuestión, que puede parecer retórica, pero que no lo es, de cuál ha sido la(s) fuente(s) que se han consultado para sustentar la misma. La respuesta con la que nos encontramos es ninguna, o al menos ninguna a la que podamos remitirnos de forma explícita para intentar contrastar tan insólito juicio.

Un punto de vista radicalmente diferente sobre la repercusión que encontró en el prensa el cinematógrafo nos lo proporciona Roberto Paoletta, en su *Historia del cine mudo*: "La gran prensa no se molesta. Con esa temperatura no se atraviesa la Plaza de la Ópera ni siquiera para ir a ver las proyecciones animadas. (...) Una breve noticia aparece en los diarios poco difundidos como el Progreso de Lyon del 29 de diciembre, el Radical y el Correo de París del 30 de diciembre. El acto del nacimiento del cine puede ser oficialmente reconstruido, sólo mediante estos documentos y el de una publicación de Legrand, síndico del IX arrondissement, que contiene, por otra parte un artículo con la firma de Victor Perrot, dernier des boulevardiers (del cual se han extractado las presentes notas)".²⁶

¿Cómo explicar esta disparidad de opiniones cuando ambos se están refiriendo al mismo hecho?. ¿Quién tiene razón? Busquemos otras opiniones para salir de dudas, por ejemplo, la de Román Gubern: "El impacto que causaron aquellas cintas en el ánimo de los espectadores fue tan grande que al día siguiente los diarios parisinos se deshacían en elogios de aquel invento y un cronista, víctima de una alucinación, elogiaba la autenticidad de los colores de las imágenes",²⁷ y la de René Jeanne y Charles Ford: "La publicidad hablada suplió felizmente la falta de prensa y pronto multitudes se congregaron en la acera del bulevar de los Capuchinos".²⁸



Cartel anunciador del Cinematographe Lumière

25. Saiz Viadero, J.R. "Cantabria" en Caparrós Lera, J.M., *op. cit.*, p. 127.

26. Paoletta, Roberto, *Historia del cine*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967, p. 15.

27. Gubern, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1979, tomo 1, p. 31. En la edición de 1997, cuarta que desde 1989 se publica en un sólo volumen, (p. 24), todavía persiste el error.

28. Jeanne, René y Ford, Charles, *Historia ilustrada del cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, tomo 1, p. 17.

En similares términos que estos dos últimos escribe George Sadoul: "*Les premiers représentations du Cinématographe Lumière ne furent relatées dans aucun grand journal parisien, mais seulement dans deux petites feuilles quotidiennes parmi une quarantaine d'autres: La Poste et Le Radical*",²⁹ y Leo Sauvage: "*La presse parisienne n'y prête guère attention mais la nouvelle se répandit, néanmoins, que quelque chose d'extraordinaire se passait Boulevard des Capucines*".³⁰

Tras estas citas podemos ya calibrar mejor cuál ha sido la fuente que ha consultado Delgado Muñoz, pero ahora nos surge una nueva cuestión: ¿dónde se ha documentado Gubern para expresar lo que ha escrito?

VI.

Podríamos seguir exponiendo y analizando otros aspectos también erróneos que se recogen en el artículo que venimos comentando, pero creemos que los ejemplos expuestos son suficientes para tener una idea cabal sobre el poco rigor con el que se ha escrito y lo poco fundado de sus afirmaciones.

Denota igualmente su autor lo poco que ha leído e investigado sobre el tema en cuestión, limitándose a seguir afirmando, sin replantearse, ni molestarse en comprobar la veracidad de lo que otros han escrito, con el agravante además de que no se citan las fuentes ni la bibliografía que se ha consultado para su redacción, salvo las referencias que se hacen a la prensa valenciana de la época.

Aunque sobre éstas cabe plantear, cuando menos, la dudosa interpretación que se hace sobre las informaciones que aportan los periódicos. Así, comenta que las proyecciones que tuvieron lugar a partir del 21 de noviembre de 1896 en el Teatro Ruzafa se realizaron con un cronofotógrafo, "*que sí debía ser un auténtico Lumière, ya que la primera patente de los hermanos Lumière utilizaba este nombre*". Algo que no parece probable por lo que se ha indicado anteriormente a propósito de la fecha de la venta de los aparatos Lumière. Más pertinente hubiera sido expresar la posibilidad que se tratara del equipo de proyección puesta a punto por George Demeny para la casa Gaumont, a partir de su propio Cronofotógrafo, de ahí la alusión a éste.

VII.

De lo expuesto hasta ahora se puede extraer una idea fundamental: el artículo que ha suscitado estas líneas no constituye una excepción del poco rigor con que se acometen los trabajos sobre historia del cine en España, es más bien, al contrario, el síntoma de una situación que se prolonga ya durante demasiado tiempo.

En efecto, otro ejemplo reciente, que corrobora lo que venimos señalando, se encuentra en el libro *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*. En la introducción, su autor, Santiago de Pablo, nos pone ya en antecedentes sobre lo que el lector va a encontrar en sus páginas: "*Lógicamente, en un ensayo breve como éste no nos planteamos llevar a cabo una investigación totalmente novedosa sobre el cine en el País Vasco, sino que en buena medida nos basamos en la bibliografía ya publicada sobre esta cuestión, completada en ocasiones con nuevos datos*".³¹

Si a esta declaración de intenciones, que ni siquiera propone una revisión crítica de lo que ya se ha publicado, le añadimos la circunstancia de que los cinco textos principales a los

que alude se editaron entre 1982 y 1990, tendremos que todo su trabajo se ha reducido, básicamente, a resumir lo que otros habían escrito sobre ese tema. Este talante con el que Santiago de Pablo ha concebido su obra le ha llevado a asumir, sin complejos, todos los errores e insuficiencias de las investigaciones precedentes, a no ser que considere que poco o nada nuevo se puede decir sobre el espectáculo cinematográfico en el País Vasco.

Ante actitudes, como las aquí reseñadas, que constituyen ejemplos a evitar a la hora de abordar un trabajo de investigación cabe expresar que para huir de posturas tan acomodaticias y acriticas se impone, como primer paso, un examen urgente y en profundidad de lo que ha dado de sí la historiografía cinematográfica española. Algo que de todas formas ha sido, y lo sigue siendo en la actualidad, más bien escaso, a pesar de los intentos que vienen realizando durante los últimos años por corregir esta situación y reorientar los cada vez más necesarios estudios sobre el cine español.

Esa revisión, en la que se deberán deslindar claramente los aciertos y los errores, para que estos últimos no acaben convertidos por rutina en simulacros con apariencia de verdad, porque nadie se los ha cuestionado, deberá permitir en un futuro, no muy lejano, ofrecer una panorámica mucho más nítida de la que presentan en estos momentos los primeros cien años de cine en España.

El camino para lograr ese objetivo deberá pasar inexorablemente por considerar los estudios sobre historia del cine como una parcela más de la investigación histórica en general, y por lo tanto sujetos a una práctica, que deberá dotarse por parte de quien los emprenda de los necesarios e imprescindibles instrumentos teóricos y metodológicos que permitan lograr unos resultados que se puedan considerar satisfactorios y novedosos.

Por ello pensamos que la elaboración de trabajos sectoriales y de corte local, dentro de la variedad de propuestas y enfoques que la historia del cine permite desarrollar, constituye un terreno excelente para abordar desde una perspectiva más productiva la comprensión del hecho cinematográfico en las diferentes realidades en que éste tiene lugar. Este posicionamiento, en vez de afanarse en ofrecer visiones panorámicas, redundará en la posibilidad de elaborar un trabajo en profundidad, al tiempo que se estará en condiciones óptimas para aportar perspectivas nuevas sobre la parcela concreta de estudio que se elija, lo que contribuirá, en definitiva, a comenzar a (re)escribir la historia del cine español.

29. Sadoul, George, *Lumière et Méliès*, París, Pierre Lherminier, 1985, p. 37.

30. Sauvage, Leo, *L'affaire Lumière. Du mythe à l'histoire, enquête sur les origines du cinéma*, París, Pierre Lherminier, 1985, p. 10.

31. Pablo, Santiago de, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Vitoria, Diputación Foral de Alava, 1996, p. 9.