

EN BUSCA DEL DATO PERDIDO. FUENTES Y METODOLOGÍA DE LA HISTORIA DEL CINE EN EL ÁMBITO LOCAL.

Autor: Txomin Ansola González.

1. Cambio de paradigma

A partir de la década de los ochenta la historiografía cinematográfica española inició un proceso de renovación y cambio, que ha permitido ampliar de manera notable el campo de los estudios cinematográficos. Circunscritos hasta entonces, fundamentalmente, a las historias generalistas y al análisis estético de las películas, en sus diferentes gradaciones y maneras (de la cinefilia a los trabajos semióticos).

Este modelo dominante ha cedido parte de su protagonismo ante la aparición de nuevas formas de entender e investigar el espectáculo cinematográfico. Un territorio poliédrico, desde sus inicios hasta la actualidad, en el que confluyen cuestiones tecnológicas, económicas y sociales, muy poco abordadas.

Exponentes de este cambio de paradigma a la hora de abordar la historia del cinematógrafo, que ha sufrido una reiterada mixtificación y ocultamiento de su verdadera naturaleza, al construirse en torno al concepto de obra artística singular, son los estudios sectoriales y locales.

Ambos han puesto sobre la mesa un vasto terreno de investigación y análisis. La elección de marcos espaciales, temporales y temáticos más reducidos está permitiendo recuperar realidades cinematográficas y sociales, que habían sido difuminadas y claramente postergadas por los enfoques panorámicos y estéticos.

Han contribuido, igualmente, a ensanchar el discurso del hecho cinematográfico. Enfrentado como estaba ante la tarea urgente de asumir nuevos retos historiográficos, de “entrar de lleno en el análisis de aspectos que exceden el marco autoral o creación”¹. Para que no se olvidaran y se comenzaran a investigar otras cuestiones y realidades “fundamentales, sin las cuales difícilmente se pueden abordar el conjunto de esa Historia que nos preocupa”. Así a medida que se profundice en ellas se logrará conocer mejor nuestra cinematografía, y los “hechos constatables dejarán a un lado la especulación y las reiteraciones que en poco o nada han favorecido a dar credibilidad a nuestra industria y arte cinematográficos”.

2. Reflexiones sobre la historia del cine

El cambio de registro y perspectiva desde los que tratar los estudios cinematográficos ha propiciado también la reflexión sobre el papel que deben desempeñar éstos ante un escenario historiográfico más abierto y plural. En el que surgen más preguntas que respuestas y pasan a primer plano cuestiones metodológicas, dejadas normalmente de lado con el argumento de que ahora no toca. Asunto que congregaba en 1997 en la Universidad de La Coruña a un grupo de historiadores para debatir sobre ellas.

Los responsables de la edición del libro, donde se recogen las opiniones allí expuestas, abordaban en el prólogo el tema en estos términos “¿De qué hablamos cuando hablamos de Historia del Cine? En efecto, la eclosión de los estudios académicos sobre el cine desde hace tres décadas, y la gran revolución provocada en ellos por la incorporación de las aproximaciones semióticas, psicoanalíticas, feministas, neoformalistas... han dibujado un panorama heterogéneo y

¹ Emilio C. García Fernández (1996): “El espectáculo cinematográfico en Ávila”, en Juan Carlos de la Madrid (coordinador): *Primeros tiempos del Cinematógrafo en España*, Gijón, Universidad de Oviedo, Ayuntamiento de Gijón, p. 223.

aparentemente confuso, frente a la linealidad y el teologismo de aquellas clásicas y ya imposibles historias enciclopédicas de períodos anteriores”².

Preocupación compartida por Vicente Sánchez-Biosca desde las páginas de la revista *Archivos de la Filmoteca*, quien consideraba que la historia del cine estaba de moda. Aseveración que ligaba a los problemas metodológicos que había provocado la celebración del centenario del cine. Indicando que tenía la “impresión de que las meditaciones en torno a la entrada en juego de los grandes problemas históricos en el campo del cine (la cuestión narrativa, la historia-problema, la genealogía, el concepto de documento y el sentido del trabajo de archivo, la función de las historias sectoriales, nacionales, de género, la periodización, la noción de influencia o la secuencia histórica) están siendo mayoritariamente evacuadas por estas actitudes hoy en boga”³.

Completaba su exposición señalando que estaban “amparadas por un argumento o pseudoargumento postmoderno: dado que en todos los ordenes del pensamiento se experimenta cierto hastío hacia las teorías omnicomprensivas que habían atenazado el estudio del cinematógrafo durante las últimas décadas, se confía, pero ya sin necesidad de un argumento de peso, en que los hechos puros y duros, los datos, deben reinar sin mayores conflictos e imponerse como la auténtica y única realidad”.

También se sumaba a este debate, desde las páginas de la revista *Secuencias*, Angel Quintana, donde afirmaba que uno de los problemas de los estudios cinematográficos era que se encontraban “institucionalizados como ejercicios de carácter historiográfico”⁴. Opinión que desarrollaba de esta manera: “El peso que la historiografía ha ejercido en los estudios cinematográficos ha generado una cierta conciencia al investigador cinematográfico que su buen objeto de estudio consistía en restituir el pasado cinematográfico de su país. Es evidente que en el ámbito de la reflexión historiográfica sobre el cine español se ha llevado a cabo una serie de pasos importantes en los últimos años, pero también es cierto que ésta se ha encontrado limitada en su proceso de apertura hacia territorios más amplios y complejos”⁵.

2. La historiografía en cuestión

Los tres textos parecen situar a la historia del cine fuera del campo de la investigación histórica general. Una opinión muy común y extendida en la historiografía cinematográfica española, que introduce una grave disfunción a la hora de definir el ámbito, el objetivo y la metodología desde la que debe desarrollar su trabajo el historiador cinematográfico.

No se debe olvidar, tampoco, un hecho demasiado frecuente, el de seguir considerando, o al menos privilegiando, a las películas y a los directores como referentes casi exclusivos de la historia del cine. Asumiendo, además, el carácter de historia autofundada, pues fuera de ella parece no existir nada que reclame su atención. Algo a lo que de una manera u otra aluden los autores citados anteriormente, que encuentran en los estudios artísticos y literarios sus modelos

² José Luis Castro de Paz, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gago (eds.) (1999): *Cien años de cine, Historia, Teoría y Análisis del texto filmico*, Madrid, Universidad da Coruña, Visor Libros, p. 9.

³ Vicente Sánchez-Biosca (1998): “En torno a algunos problemas de historiografía del cine”, en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, núm. 29, p. 93.

⁴ Angel Quintana (2000): “Notas sobre un debate metodológico. Carta abierta a Joan M. Minguet”, en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Madrid, núm. 12, segundo semestre, p. 78.

⁵ *Ibíd*em, p. 79.

analíticos más próximos. Admitiendo, solamente, la variedad de enfoques desde los que emprender el análisis de los textos filmicos.

En sintonía con este planteamiento se considera, de forma genérica, a la ampliación historiográfica la causante de los problemas o los retos ante los que se enfrentan los estudios cinematográficos. No teniendo en cuenta que la historia del cine es solamente un segmento de los mismos, ya que también forman parte de ellos la teoría cinematográfica y la crítica cinematográfica.

Se desconfiaba de los datos a la vez que se privilegia el análisis teórico. Se contraponen el concepto de historiografía reconstitutiva o arqueológica frente a la historiografía interpretativa o analítica, cuando no son conceptos contrapuestos sino claramente complementarios.

Los datos "puros y duros" son la base argumental inexcusable para realizar cualquier análisis o poder formular cualquier teoría. Sin esos datos, verificados y contrastados, nos deslizaríamos por una pendiente muy peligrosa, ya que la teoría asumiría un carácter especulativo que no se compadecería con la realidad de los hechos objetivos. No se trata de restituir el pasado cinematográfico de manera aséptica sino de analizar el mismo a la luz del contexto en que se produce. Sin mixtificaciones, ensoñaciones vacías o interpretaciones apresuradas, que buscan traslaciones mecánicas o conclusiones de carácter general sin haber sido verificadas.

La reflexión se está focalizando, por tanto, de manera errónea, sobre las películas, en su doble vertiente: teórica, el punto de vista desde la que se abordan, y el análisis filmico propiamente dicho. Dejándose de lado las cuestiones historiográficas, que en el contexto de cambio que se ha operado en los estudios cinematográficos deberían constituir una prioridad. Esta marginación de una tarea importante contribuye a explicar, en cierta manera, el fuerte arraigo e inercias que se han creado en torno a la historia del cine español.

La revisión a fondo de ella es una tarea tan necesaria como urgente para poder superar los lugares comunes y tópicos de todo tipo que la jalonan. Estos a fuerza de repetirse una y otra vez han acabado por convertirse en verdades intangibles, que hasta hace muy poco tiempo casi nadie se cuestionaba.

3. Críticas a los estudios locales

En esta labor, fundamental, para que la historiografía cinematográfica ocupe el lugar que le corresponde en el panorama de la historia, los estudios sectoriales y locales están llamados a desempeñar un papel clave en la consecución de ese objetivo. Aunque los logros alcanzados hasta la fecha sean todavía muy limitados.

En el caso de la historia local el principal problema se encuentra en el insuficiente eco y apoyo que está encontrando para poder desarrollarse. La poca preocupación por acometer estudios de esta naturaleza viene motivada por el escaso interés que suscita la investigación historiográfica en general, un trabajo oscuro, que no se ve y por tanto no se valora en su justa medida. La consecuencia de ello ha sido que esa labor la realice gente sin la preparación ni la cualificación apropiada para acometerla con la solvencia científica y el rigor que reclama un estudio de esta naturaleza.

El resultado ha sido una historia que se ha perdido en los datos, en el carácter acumulativo de nombres y fechas. Reproduciendo a escala local los defectos y los errores metodológicos que de todo tipo recorren la historia generalista. Hay que sumar, también, la incapacidad para organizar una información y darle una dimensión que trascendiese la visión localista en la que se ha incurrido demasiadas veces. En vez de situar los hechos en un contexto más amplio que explique lo ocurrido, se ha limitado a ofrecer un trazo meramente impresionista, en el que la anécdota prima por encima de cualquier otra consideración. Agotándose en sí misma y vaciando de contenido lo que se estaba describiendo.

Los errores metodológicos y de planteamiento en los que se ha incurrido, lastrando totalmente los resultados obtenidos, han permitido a los críticos de la historia local cargarse de argumentos para arremeter contra ella globalmente, no contra trabajos concretos. Además de no concederle ningún valor, restándole todo tipo de

interés, la acusan de contar y reiterar de forma monótona y cansina los mismos datos, con la única novedad, de un trabajo a otro, del cambio del marco local, provincial o autonómico, desde el que están escritos.

En esa línea de pensamiento en la que se señalan los límites de este tipo de obras se apoyaba Vicente Sánchez-Biosca, para expresar que tenía la "impresión de que, al margen de los hallazgos particulares, el aumento de la sensibilidad social y cultural de la población y el progreso indudable del volumen de restauraciones conseguidas, la consolidación de nuevas disciplinas (como la filología fílmica, la arqueología, etc.), en el centenario ha jugado una mala pasada a los estudios históricos y está suponiendo, desde el punto de vista metodológico, un retraso inimaginable todavía en el alcance de las investigaciones anteriores: reivindicaciones autonómicas o localistas que financian el festejo del santo local en un reciclaje algo anacrónico de *Los jueves milagro*, re conversión apresuradas de intelectuales o historiadores al dominio del cine"⁶.

No obstante páginas más adelante matiza su juicio: "No desearía que se percibiera en estas palabras menosprecio alguno por los estudios de campo, esfuerzos hemerográficos, sin duda necesarios y loables, ni acotaciones del campo de trabajo a regiones, ciudades o pueblos. Nada de eso. Ahora bien, el estudio del pasado no es el estudio de la historia, aunque pueda servir de base documental para ella"⁷.

Cabría contestarle que sin el estudio del pasado no es posible el estudio de la historia, pues son dos caras de una misma moneda, que no se pueden disociar, ya que forman parte de un todo. Si desconocemos los hechos mal podremos hacer un estudio de los mismos, de la misma forma que si conocemos los hechos, pero somos incapaces de interpretarlos, nuestro conocimiento de los mismos será claramente incompleto y parcial.

De todas formas ese no es un reproche específico que se le puede hacer a la historia local, como disciplina, en todo caso habrá que hacérselo a quienes hacen mala historia local, a quienes no saben o no quieren ir más allá de la mera acumulación de datos. Es extensible, también, a aquellos que no son capaces de distinguir entre una y otra; a los que confunden interesadamente, por pereza intelectual, a ambas; a los que viven instalados en el prejuicio o carecen de la curiosidad por descubrir otras formas de hacer historia.

Reproche que, igualmente, se podría trasladar sin variar un ápice a los que practican la historia generalista; a los que practican el análisis estético del cine y están contaminados por la autoría más casposa o por la autoría más acrítica. Donde el tono reverencial asumido ante el objeto de estudio les incapacita para ir más allá de las propias películas. Aptitud que también se encuentra instalada en trabajos de mayor envidia analítica, que adolecen del mismo defecto.

El objetivo común de los historiadores, más allá del campo temático que se elija y los postulados metodológicos a partir de los cuales se acerque cada uno al estudio del espectáculo cinematográfico, debería ser trascender esa imagen unidimensional que se ha venido forjando del cine centrada en las películas como bellos objetos artísticos y en la figura del director/autor como máximo *factotum* de las mismas.

Llegados a este punto habría que reivindicar para la historia del cine un lugar propio dentro de la historia en general a la vez que se configura como una verdadera ciencia social. Sujeta, por tanto, a los tres principios axiomáticos que Enrique Moradiellos señalaba que debían presidir la actividad de los historiadores:

- “1. La exigencia crítica de una base material y cotejable de pruebas y evidencias para corroborar la veracidad de un relato sobre el pasado (...).
2. El respecto al principio genético que asume el carácter de proceso continuo e inmanente de la evolución histórica humana (...).

⁶ Vicente Sánchez-Biosca (1998): *art. cit.*, p. 90.

⁷ *Ibidem*, p. 92

3. El axioma de la significación temporal irreversible, que contempla el tiempo como una secuencia acumulativa desde el pasado al presente sin bucles o saltos arbitrarios (...)”⁸.

La asunción de estos postulados básicos permitiría analizar de forma crítica el pasado apoyándose solamente en los resultados obtenidos tras una investigación sólida, precisa y documentada, que pusiese freno a la “metafísica pseudo-histórica o formulaciones arbitrarias e indemostrables”⁹.

4. Historia local

Como se ha señalado anteriormente la historia del cine, que forma parte de los estudios cinematográficos, permite desarrollar cuatro enfoques: estético, económico, tecnológico y social, aunque el discurso dominante sea el estético y las visiones generalistas. De hay la importancia que cobran los trabajos de corte sectorial y local en la reconstrucción de un pasado plagado de aristas y pliegues sepultados por visiones reduccionistas. Poco atentas a la variedad de matices inscritos en el espectáculo cinematográfico, desde su irrupción en la vida social y espectacular de los ciudadanos de finales del siglo XIX.

Centrándonos ahora en la historia local debemos señalar que nos encontramos ante un vasto territorio por investigar y consecuentemente por analizar. Derivado de esta realidad nos enfrentamos ante el reto y la posibilidad de contribuir de manera notable a expandir el conocimiento parcial y sesgado que se tiene de la historia del cine en España, y de paso abrir nuevas vías para la historiografía cinematográfica. Siempre, claro está, que se haga con el criterio y la metodología que toda investigación científica reclama.

El primer paso a la hora de emprender un trabajo de estas características deberá pasar por la elección del objeto sobre el que versará nuestro estudio. Una vez establecido éste, nos encontramos con una variada gama de posibilidades, entre las que se encuentran, a modo de ejemplo, exclusivamente, las siguientes: los espectáculos precinematográficos, la configuración del espectáculo cinematográfico en los primeros tiempos, el público cinematográfico, la aparición de la exhibición estable, las salas y su evolución...

Una vez elegido un tema (la exhibición cinematográfica) se deberá abordar la selección del marco temporal y espacial por el que discurrirá el mismo. Aquí se nos abre una doble posibilidad, la primera sería optar por un marco temporal amplio para lo que elegiremos un marco espacial reducido: *Evolución y tendencias del espectáculo cinematográfico en una ciudad industrial: Barakaldo (1904-1937)*. La segunda posibilidad nos llevaría a invertir los términos de la elección anterior, reduciendo el marco temporal y ampliando el marco espacial: *El espectáculo cinematográfico en Vizcaya: de sus orígenes a la exhibición estable (1896-1905)*.

Concluida esta fase, previa al comienzo propiamente dicho de la investigación, deberemos enfrentarnos al principal reto con el se encuentra todo historiador, la búsqueda de información. Pilar básico e imprescindible para materializar la misma, ya que sin los datos “puros y duros” poco podemos hacer. Excepto movernos en una nebulosa de conjeturas e incertidumbres, que lo único que posibilitarían serían hipótesis sin nada concreto donde sustentarlás. Alimentando a lo sumo el carácter especulativo de cómo sucedieron o pudieron acontecer las cosas.

De todas formas hay que hacer una salvedad importante, ya que es el escenario más probable ante el que tengamos que desenvolvemos: no vamos a encontrar todos los datos ni podremos reconstruir de forma exacta como sucedieron los hechos que estudiamos. Esto es algo común a cualquier investigación, pues ocurre

⁸ Enrique Moradiellos (2000): “Las tribulaciones de Clío en el aula”, en *El País*, Madrid, 17 de agosto, p. 9.

⁹ *Ibíd.*, p. 10.

siempre, por lo que el objetivo estará en tratar de recopilar cuanta mayor información sea posible. El éxito de la búsqueda determinará que se logre concluir con mayor o menor amplitud las expectativas que nos habíamos marcado al comienzo de ella.

5. Fuentes archivísticas

En este empeño serán vitales las fuentes que manejemos y a las que tengamos acceso. Bien porque la información esté en manos de particulares, que no nos permiten acceder a su consulta, o por las restricciones, cuando no impedimentos de todo tipo, que vamos a encontrar en algunos archivos públicos, cuyos responsables gestionan los mismos como si fueran cotos privados y no como bienes públicos que deben estar a disposición de los investigadores.

Los archivos, tanto los públicos como los privados, deben ser el primer lugar hacia el que debe encaminar sus pasos el historiador. En los archivos municipales podremos encontrar información sobre las primeras sesiones cinematográficas, tanto las que tuvieron lugar en el marco de las fiestas patronales (donde desempeñaron un papel fundamental en la difusión del cinematógrafo), como las que se celebraron durante otras épocas del año en pabellones cinematográficos, locales estables (teatros, teatros-circos) y en espacios habilitados ex profeso por los pioneros de la exhibición para desarrollar su actividad.

A partir de la construcción de los primeros cinematógrafos surgirá la exhibición estable en pueblos y ciudades. Evolución que podemos seguir a partir de las memorias que los arquitectos presentaron en los ayuntamientos en el momento de solicitar la preceptiva autorización para su edificación. En ellas se recogen las características más relevantes de los edificios: material empleado, distribución interior de las diferentes dependencias, características de la sala, ubicación y tipo de las localidades, y los aforos, entre otras cuestiones.

Esta es la información básica que podremos encontrar en estos archivos, aunque también se puede rastrear otros datos como los ligados a los impuestos municipales que tenían que satisfacer estos locales, que nos pueden proporcionar detalles significativos sobre la vida económica de los cines.

Aunque donde quizá podamos encontrar pormenores más interesantes sobre este tema sea en los archivos provinciales. En el apartado dedicado a los impuestos con que estaban gravados todos los espectáculos públicos debería existir información detallada para poder establecer series sobre ingresos y espectadores de los diferentes teatros y cines.

Podremos encontrar en ellos, igualmente, datos sobre las características arquitectónicas de los edificios, ya que las Juntas de Espectáculos Públicos, dependientes de los Gobiernos civiles, eran las encargadas de controlar el cumplimiento de las normas de seguridad que regían para todos los edificios destinados a espectáculos públicos.

Otras fuentes son los protocolos notariales, que nos permitirán establecer la propiedad de los cinematógrafos, la forma jurídica a la que se acogían las empresas que los explotaban, su capital social, el reparto del mismo y el objetivo social del negocio. También es conveniente consultar los registros de la propiedad, pues nos aportaran datos complementarios sobre el tipo de edificios, los cambios de titularidad producidos y la propiedad de los cines y solares.

6. Fuentes hemerográficas

El siguiente capítulo a tener en cuenta es el de la prensa: periódicos y revistas. El vaciado de ambos, sobre todo de los primeros, nos proporcionará un caudal informativo, que se caracteriza por la variedad y amplitud, de suma importancia para los objetivos de la investigación.

Los diarios acogen una diversidad de noticias: la cartelera con la programación de los cinematógrafos, los anuncios que incluyen las empresas para anunciar sus películas, reseñas periodísticas sobre los estrenos, noticias sobre la actualidad cinematográfica, comentarios sobre el cinematógrafo en general, entre otras.

Todas ellas componen un amplio mosaico de informaciones, cuya lectura atenta y detenida resultarán inestimables para el investigador. Igualmente, el mayor tratamiento informativo de los temas cinematográficos que cristalizará en las páginas semanales que se crearon en los años veinte, permitirá ir midiendo la importancia social que experimentó el espectáculo cinematográfico en el conjunto de la sociedad y conociendo los públicos que frecuentaban las salas.

La importancia de la prensa viene determinada, a parte de por las noticias que se ocupan del cine, también por la información de todo tipo que publica sobre la ciudad y la provincia donde se edita. Estamos, por tanto, ante un excelente termómetro para pulsar lo que acontece diariamente y los cambios sociales que se producen con el paso del tiempo. Además podremos ir evaluando como responde la población ante los más variados acontecimientos (políticos, económicos, sociales), permitiéndonos así un conocimiento integral del objeto de nuestro estudio.

7. Fuentes bibliográficas

La bibliografía, en su doble vertiente: general y cinematográfica, constituye otra herramienta que habrá que tener muy en cuenta a la hora de ir realizando la investigación. La bibliografía cinematográfica permitirá fijar lo que se ha publicado sobre el tema en que estamos trabajando, así como las obras de características similares editadas en otras latitudes geográficas. Su consulta posibilitará tener un conocimiento de lo que se ha investigado y de los procedimientos empleados para ello. También será muy útil la lectura de las obras de referencia cinematográfica que ayuden a contextualizar adecuadamente la información que vayamos obteniendo en el transcurso del trabajo.

De lectura obligada serán los libros de carácter general que nos permitan establecer las coordenadas sociales y económicas donde se desarrolla la investigación. La imbricación entre el cinematógrafo y el lugar donde transcurre es un aspecto primordial para poder fijar con precisión la evolución del espectáculo cinematográfico, ya que está no tiene la misma concreción en un territorio que en otro, en una ciudad rural que en una urbana. La ausencia de este referente hipotecaría el trabajo realizado, ya que le privaría de una parte fundamental para comprender en toda su dimensión lo sucedido con el cinematógrafo.

Únicamente nos resta por señalar, en el capítulo de las fuentes, las entrevistas, con los testigos directos o no de los hechos que estamos investigando. Es este un aspecto que debemos manejar con sumo cuidado y preparar adecuadamente para que lo obtenido en ellas nos resulte de interés y lo podamos incorporar a nuestro trabajo. En la medida de lo posible los datos que nos suministren los entrevistados, dado que la memoria suele ser muy frágil y selectiva, deberemos contrastarlos con otras fuentes, para que no nos induzcan a errores innecesarios. Cuando la información oral nos suscite dudas o no la podamos verificar de manera fehaciente es preferible prescindir de la misma.

8. Metodología

Una vez concluida la investigación deberemos afrontar la redacción de la misma. Un trabajo mucho más importante de lo que en ocasiones se piensa, ya que el resultado final que obtengamos dependerá mucho de como abordemos su escritura.

Se considera, creemos que erróneamente, que el valor de una investigación viene determinada por las fuentes utilizadas. Esto no es así, en sentido estricto, pues las fuentes constituyen la condición básica pero no suficiente para obtener unos buenos resultados.

Un repaso a la bibliografía que ha generado la historia local certifica que la mayoría de las obras tienden a convertirse en una retahíla de nombres y fechas. Desaprovechando el trabajo realizado en archivos y hemerotecas. Certificando una vez más que los datos no lo son todo. Solamente el uso de una metodología precisa y coherente, que de sentido histórico a la información que manejamos, hará que nos alejemos de la visión acumulativa, pero a la postre poco relevante: "Hay un aspecto claramente positivo en este tipo de estudios, como es la utilización de una serie de

fuentes (tanto de archivos como hemerográficas) que difícilmente podrían haber sido incorporadas a trabajos de mayor amplitud; pero, a la vez, sobre ellos pende un peligro latente en el que se cae con relativa frecuencia como es el de incidir en una erudición localista que pierde de vista el contexto más amplio (y en muchas ocasiones similar) en que se desenvuelven estas entidades sociales¹⁰.

La metodología no es una cuestión baladí, ni su importancia es relativa, si aspiramos a que nuestro trabajo acceda a la categoría de obra científica. Es más, debería ser la guía que mueva nuestros pasos, rechazando y evitando toda concepción idealista de la historia del cine.

En esa línea de dar coherencia, rigor y profundidad a nuestra labor deberemos afrontar la tarea de revisar críticamente la bibliografía cinematográfica relacionada directamente con nuestra investigación tanto la más próxima como la generada en otros ámbitos geográficos. De su lectura podremos sacar provechosas lecciones, ya que nos acercarán a como otros han afrontado estudios similares, aprendiendo de sus aciertos y de sus errores. Algunas de estas obras son auténticos tratados, a su pesar, de las cosas que no se deben hacer.

Es una práctica común en bastantes de estos trabajos aglutinar temas heterogéneos, en los que se funden cuestiones como la exhibición y la producción cinematográfica. Esta amalgama de contenidos suele empezar con el relato de la evolución del espectáculo en la ciudad o provincia de turno. Para pasar a continuación a tratar de los cineastas locales, cuya vinculación cinematográfica con el ámbito del estudio se limita, la mayoría de las veces, a su nacimiento. Acabando con los rodajes efectuados en la provincia y las veces que el argumento de las películas transcurría en ella.

Si a esta suma de informaciones le añadimos su mera enunciación sin ninguna otra consideración que explique y aclare el alcance de los mismos, nos encontraremos ante una serie de datos totalmente descontextualizados y desestructurados, que han contribuido a banalizar y degradar la historia local, si es que a estas obras se las puede encuadrar dentro de ella. Reduciéndola a una serie de anécdotas, mejor o peor hilvanadas, dependiendo de la habilidad del autor de turno.

La validez de nuestra investigación, por tanto, no dependerá exclusivamente de los datos que hemos logrado reunir sino de la actitud que tengamos ante los mismos. Para lo cual deberemos trascender su mera descripción y situarlos en el contexto adecuado, que les dote de un verdadero sentido histórico.

Los hechos cinematográficos que narremos deberán proyectarse en un doble marco. El primero y más inmediato nos llevará a integrar su descripción en el contexto social y económico en que tienen lugar. La fusión de ambos planos dará la pauta para comprender las vinculaciones mutuas que se han creado entre el espectáculo cinematográfico y el espacio geográfico en que se desarrolla. Podremos medir a partir de ello su evolución y la respuesta popular que obtuvo en cada momento.

El dibujo resultante será no obstante incompleto, ya que deberemos tener en cuenta un segundo marco, que es el que nos proporciona el cinematógrafo tomado globalmente. Este segundo contexto nos permitirá confrontar lo sucedido en el marco local elegido con lo acontecido en espacios geográficos más amplios. A partir de lo cual podremos establecer los rasgos comunes que comparten y las diferencias que asume el espectáculo cinematógrafo en ámbitos territoriales más reducidos.

Tendremos de esta manera una radiografía más ajustada de la significación social del cinematógrafo y de su desarrollo en las coordenadas espaciales y temporales en las que se desarrolla nuestro estudio.

9. Historiografía local rigurosa

¹⁰ Angel Luis Hueso Montón (1999): "Con motivo de un centenario. La necesaria revisión historiográfica del cine", en José Luis Castro de Paz, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gago (eds.), *op. cit.*, p. 75.

La historiografía local, siguiendo la argumentación que exponía Michele Lagny para la historia del cine, "sabe ser rigurosa cuando adopta principios formulados por los historiadores: tanto en el dominio 'positivista' de la investigación y del tratamiento de documentos (verificación y crítica de sus fuentes, estructuración de sus corpus y de sus periodizaciones) como en el de la construcción de problemáticas explícitamente enunciadas y el de la presentación de 'tesis' argumentadas, la historia del cine ya ha apuntado su transformación. No se puede reprochar tampoco la diversidad de sus métodos ni de sus puntos de vista dado que dicha diversidad responde a la obligación de forjar una serie de utensilios capaces de tratar diferentes tipos de fuentes y a la de satisfacer necesidades analíticas distintas"¹¹.

Su validez y necesidad deberá ser juzgada, por tanto, no desde posiciones apriorísticas, que se postulan claramente contrarias u optan simplemente por ignorarla, sino desde los resultados que se obtengan. Estamos ante una línea de trabajo que reclama su propio espacio de investigación, asumiendo los procedimientos del análisis científico de la historia y rechazando el carácter acumulativo, acrítico y falta de método, desde el que muchos se acercan a ella.

Se deberá optar, al contrario, por un trabajo riguroso, documentado, para que, como señalan Robert C. Allen y Douglas Gomery, la suma de historias locales pueda "ayudarnos a reformar nuestra opinión sobre cuestiones vitales de la historia social y económica. Asimismo, como importante beneficio adicional, las historias del cine local no sólo obtienen información acerca de la historia del cine sino que también pueden facilitar una comprensión más general de una ciudad o pueblo en concreto: dónde y como vivían los diferentes grupos de gente, cómo y por qué se desarrollaron las ciudades como lo hicieron en el siglo XX, y a qué tipos de actividades culturales y de esparcimiento tenían acceso los ciudadanos en un punto concreto de la historia de la ciudad"¹².

En definitiva la historia local deberá contribuir a dar un impulso a la historiografía cinematográfica, y a reformular la escritura del espectáculo cinematográfico en España, desde postulados más renovadores y con resultados más satisfactorios que los alcanzados hasta ahora. Un reto en el que cada vez hay más historiadores comprometidos.

¹¹ Michele Lagny (1997): *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch Casa Editorial, pp. 283-284.

¹² Robert C. Allen, Douglas Gomery (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, p. 246.