

# GABRIEL VEYRE. NUEVA MIRADA A LOS INICIOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA EN CUBA

CLARA ACOSTA LÓPEZ  
JORGE LUIS ACOSTA AGUILAR

## ABSTRACT

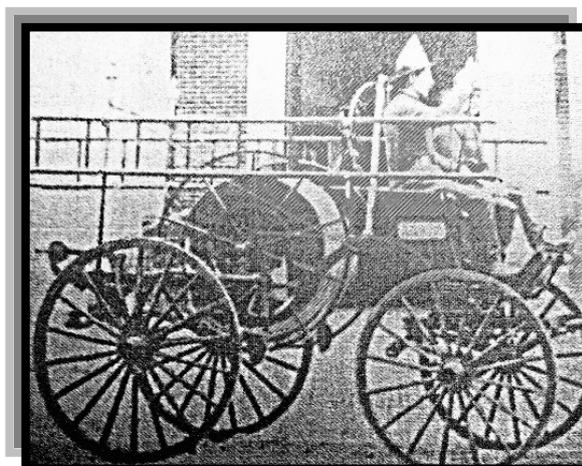
The present article reveals new facts from unconsulted hemerographic sources about what is considered the first filming of Gabriel Veyre in Cuba, that which features the Bomberos del Comercio body in Havana, in february 7, 1897. The paper establishes an analysis method from the exhibition programs and the nomination of early cinematographic productions.

The research allows to entitle the above mentioned film more justly as it confirms its screening at the Payret Theater on april 11, 1903 on a British Biograph brought to Cuba by an American exhibitor, F. Williams.

New insights are also suggested about its condition of starter of the filmography on the island and about the political assumptions considered on its analysis.

*Keywords:* Gabriel Veyre, Havana, filming, Bomberos del Comercio, exhibition, British Biograph.

La historiografía del cine cubano ha significado la película *Simulacro de incendio* como iniciadora de la producción cinematográfica en la Isla. Este hecho, desde su publicación en el *Anuario Cinematográfico y Radial cubano de 1941-42* en la crónica titulada “Simulacro-Obsequio”, de la autoría del historiador cubano Enrique Agüero Hidalgo, no ha generado nuevas lecturas ni cuestionamientos críticos.



**Bomberos del Comercio en La Habana - Carro de Auxilio.**

Agüero Hidalgo, en el artículo ya mencionado, cita la crónica, que apareció en el diario *La Lucha* del 8 de febrero de 1897, en el que se notificaba tanto el rodaje de una película como algunos de los pormenores de la filmación realizada por el francés Gabriel

Veyre en la Estación Central de los Bomberos del Comercio No.1 en La Habana. En ella se lee:

*A las diez y media de la mañana de ayer domingo, se presentó en la Estación Central de los Bomberos del Comercio, la notable actriz señora María Tubau de Palencia, manifestando deseos de presenciar un enganche del material del mismo, y habiendo indicado el director del Cinematógrafo Lumière que reproduciría un simulacro de incendio, de efectuarse en un espacio de tiempo muy breve, dispusieron los Sres. Granados y Zúñiga, Jefes del Cuerpo, llevarlo a efecto, saliendo el material de guardia, bomba, carretel y carro de auxilio, dando una vuelta y tomando la bomba la caja de agua situada en la puerta de dicha estación. Se tendieron dos mangueras, se empalmaron las escaleras, subiéndose uno de los pitones a la azotea en el término de “un minuto”, que es el tiempo que emplea aquel aparato fotográfico para obtener las “vistas de movimiento”.*

La seriedad de este investigador cubano, lo llevarían a ajustarse a un breve comentario, en el que se atiene a asegurar que la filmación no solo se produjo, sino que apareció en las carteleras de exhibidores. No apunta fecha ni título de exhibición y a línea seguida anota: «[...] en distintas épocas y aun en el año 1903 fue proyectada, haciéndose, su “reclame” o propaganda en las crónicas y programas [...]».

Investigadores posteriores a 1959 comienzan a dar por sentado, por un lado, que dicha película es efectivamente la primera filmada en Cuba y por otro que llevase como rótulo: *Simulacro de incendio*, sin que para ello se apoyasen en programa de exhibición alguno.

Arturo Agramonte, en su texto *Cronología del cine cubano*, publicado por Ediciones ICAIC en 1966, afirma: «Hemos visto que las primeras realizaciones cinematográficas cubanas fueron Simulacro de incendio, en 1897[...]» y comenta la nota que apareció en el periódico *La Lucha*”

En otra publicación de 1974, este autor retoma el tema. *Simulacro de incendio*: primer corto cinematográfico cubano, es el trabajo que enrarecerá la verdad histórica sobre este hecho, que ha llegado insuficientemente documentado hasta nuestros días.

Este autor intitula, la que será conocida como la primera película cubana, e irá dando por sentado supuestos hechos. La pobreza de investigaciones sobre los inicios del cinematógrafo en Cuba, hacen que el trabajo de Agramonte no solo se convierta en una fuente de referencia, sino en la única historia conocida sobre este hecho, de allí que, se conjeturará sobre el origen de la filmación al decir que Veyre consentía a la actriz española María Tubau de Palencia que tenía el interés de presenciar a los bomberos realizando maniobras «[...] la actriz María Tubau quiso presenciar una de ellas, por lo que acompañada de Gabriel Veyre acudió al cuartel de bomberos [...]», y más tarde, en su artículo de 1974 «María Tubeau de

Palencia, [...], quien sugirió la idea de este corto cinematográfico, al expresar su deseo de presenciar una película sobre el tema» .

Visto así, pareciera que Veyre complacía un capricho de la actriz, madre de dos hijos y con unos años más que el galo, quien se hacía acompañar de su esposo en las funciones del teatro Tacón; y lo más importante, sin conocimiento ni experiencia en las posibilidades técnicas de este nuevo invento. Suponer que una artista de teatro, sin que fuente alguna apoyara o declarara su afición sobre la temática, y que durante su temporada en Cuba de repente le asaltara tal curiosidad, puede ser una vulgarización crasa de un evento tan importante para la historia del cine cubano. Afirmar esto, es también demeritar la pericia y perspicacia del francés, al tiempo que desconocer el sentido de su cometido, sus obligaciones y restricciones económicas.

Raúl Rodríguez González en su ensayo *El cine silente en Cuba*, publicado en 1992 por la Editorial Letras Cubanas, decide explicar el por qué de la realización de esta filmación y con acierto anota la cercanía del salón de exhibición del Cinematógrafo Lumière a la Estación de Bomberos, y la existencia de cintas sobre la temática. Apela también a considerar el carácter político de esta película, y presume que los bomberos, y en este sentido no realiza ninguna distinción, forzados o por conveniencia, combatieron contra el Ejército Libertador Cubano.

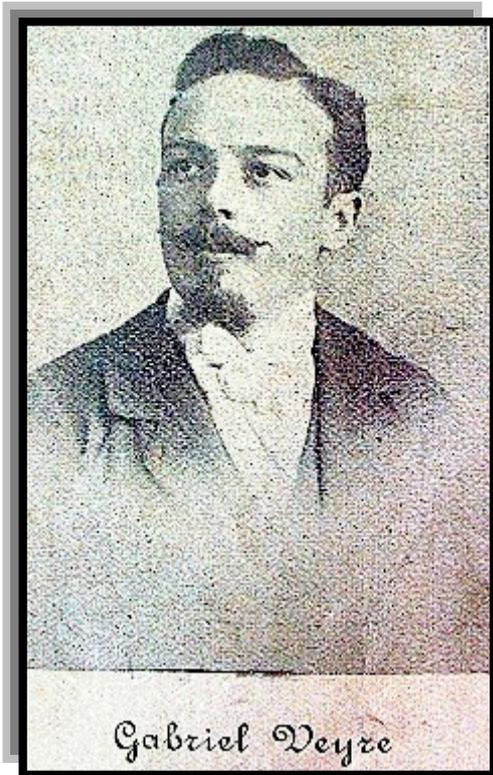
El artículo *Panorama histórico del cine mudo* en el gran Teatro de La Habana, de la autoría de Francisco Rey Alfonso, aseguraba por primera vez que esta cinta se exhibió un 15 de febrero, y señalaba como nominación de la filmación, Simulacro de incendio.

Aun cuando uno de los primeros estudiosos sobre el cine nacional es Agüero Hidalgo, su obra investigativa se limitó a publicarse en importantes revistas cubanas, esencialmente en los años 40. La publicación del libro de Arturo Agramonte en 1966 constituía, por tanto, el primer compendio que se atrevía a organizar la información que se encontraba en fuentes diversas, de allí que sea precisamente este autor quien haya sido copiado hasta la saciedad en relación a este hecho, sin que casi ninguno de sus sucesores reconsiderara el análisis de sus métodos y fuentes.

Raúl Rodríguez merecería mención aparte, ya que a pesar de que tuvo en cuenta la obra de Agramonte, no enmarcó todos los datos dentro del relato de este. Su libro *El cine silente en Cuba* se convierte en el texto que inaugura los estudios del llamado período del cine mudo.

## APUNTES METODOLÓGICOS NECESARIOS A MANERA DE PRONTUARIO

Desde el punto de vista metodológico resulta sustancial precisar que la fuente principal para repasar los comienzos de la producción y exhibición cinematográfica a la que nos hemos atendido, en esencia han sido los diarios y otras publicaciones periódicas de la época, y que, si bien es cierto no forman parte de la obra cinematográfica sí están íntimamente relacionados con ella.



Fotografía de Gabriel Veyre publicada por la prensa habanera

primarias y luego, emprender una lectura de las informaciones cosechadas sin constreñirnos a colocar, el discreto estudio sincrónico que se había producido, y que no conseguía coherencia con una lectura diacrónica del hecho cinematográfico. Al mismo tiempo, partir de que la producción cinematográfica silente cubana, y la de Gabriel Veyre en particular, ha sido infravalorada, como lo ha sido la presencia norteamericana que supera la francesa.

Este artista, que estuvo rodando cintas hasta en los últimos momentos de su estancia, desde el barco varado en Santiago de Cuba, y que lo llevarían a escribir a su madre cuando abandona, luego de varias vicisitudes el país: «Por fin pude salir de la isla infernal de Cuba!», aún no ha sido suficientemente estudiado por los investigadores cubanos.

#### ESBOZO DE ALGUNOS DE LOS PROPÓSITOS DE GABRIEL VEYRE EN CUBA

Es un hecho, que la venida del enviado Lumière a Cuba tenía dos objetivos fundamentales: presentar el aparato cinematográfico, que significaba en definitiva explotarlo comercialmente a través de funciones regulares, y producir filmaciones de eventos y hechos, optimizando las posibilidades tecnológicas y comerciales del invento para el que había sido encomendado por la Casa francesa.

Es así que, luego de su presentación en un local contiguo al Teatro Tacón, el que meses después se conocerá como Salón de Variedades, el acreditado cronista de teatros Francisco Hermida hace saber el interés del galo:

*[...] fotografiar mediante la invención Lumière asuntos habaneros de actualidad: Voluntarios en el Parque por la mañana, preparándose a ir al relevo de guardia, marchando, etc.; el Paseo del Prado por la tarde, el aspecto de los teatros de la Habana durante las representaciones de la Compañías que hoy las ocupan, el acto del sorteo de la lotería, una sesión del Ayuntamiento y otra de la Diputación. ¿No son esas realidad... de actualidad? [...].*

Desde su llegada el viernes 15 de enero hasta el sábado 23 en que se produjo la exhibición a las autoridades y a la prensa, no solo atendió a los detalles de la presentación, sino que previó posibles temas de filmación.

En el epistolario publicado por Philippe Jacquier y Marion Pranal , en el que se recogen detalles de sus viajes, se intuye el comportamiento de Veyre; sus tácticas, intereses y otros pormenores permiten explicar más ciertamente su modus operandi en Cuba.

En las varias cartas que enviara a su madre, es de subrayar el interés manifiesto por entenderse con el lugar que visita, de allí que en las misivas que se producen desde México, La Habana y el resto de los numerosos lugares a los que llegó, su táctica inicial comenzaba por la inspección del lugar: «[...] allá estudiaré la ciudad desde el punto de vista de la explotación y trazaré mi itinerario».

Destaca su pesar, cuando la estancia en un lugar por breve tiempo le impide satisfacer su interés: «Desgraciadamente, no tenemos tiempo de visitar la ciudad: media hora de espera y continuar viaje». De allí que desde su llegada a La Habana, un recorrido se imponía y para ello no pierde un minuto, llega a las 11 am y a las 12 del día realiza su primer paseo: «La ciudad, que conozco bien poco, (un pequeño paseo este mediodía) me parece muy gentil y mucho más limpia que México.»

Establecido en el más importante hospedaje de la ciudad, el Hotel Inglaterra, que lo ubica en el centro de una dinámica citadina y en su calidad de observador, comienza a considerar los posibles lugares de filmación que declaraba al cronista. A no dudarlo, el Parque Central lo era, desde allí debe haber registrado los oficios del Orden de la Plaza donde conocerá las Paradas de Voluntarios y sus evoluciones. Antecedentes de este interés se localiza en filmaciones que realizara en México “Alumnos de Chapultepec con la esgrima del fusil”, en la que se detalla a soldados ejecutando un ejercicio del manejo de armas o “Alumnas del Colegio de la Paz en traje de gimnastas”.

Los Voluntarios y sus evoluciones en el Parque Central habanero eran — como refiere el cronista— realidad de actualidad, que no le fue ajena al enviado de los Lumière. En la narración de su llegada al soberbio puerto habanero -como él mismo narra-, estampa su atención en «Muchos oficiales y soldados porque, como tú sabes, la isla está en revolución» o cuando repara en el uniforme de los oficiales « [...] están vestidos de dril».

El proyecto de filmación del Paseo del Prado por la tarde confirma lo que cronistas de la época e historiadores cubanos contemporáneos anotan sobre la importancia que tenían los Paseos en la vida cotidiana de los cubanos y los habaneros de manera especial; era el Paseo del Prado unos de esos lugares públicos que se convertían en sitios de reunión de varias familias, de allí que fueran espacios sabidos a dónde acudían. Allí concurrían las damas con sus guantes blancos de cabritilla, sus capotas con crisantemos y sus sombreros con plumas largas y negras.

Denota este proyecto de rodaje una semejanza con el que se propusieron realizar en la Ciudad de México los enviados Lumière, como parte de las primeras filmaciones. En la prensa mexicana, el 30 de agosto de 1896, uno encuentra, que Veyre y Bernard hacen un llamamiento a las familias para que acudan a la Calzada de la Reforma entre las tres y las cuatro de la tarde un domingo, aclarando «[...] si el tiempo está despejado, pues a esa hora se tomaran vistas del paseo, no pudiendo hacerlo más tarde por falta de luz.»

El aspecto de los teatros de la Habana durante la representación de las compañías que ocupaban los coliseos del momento, sugiere la motivación por filmar una cinta panorámica, ya sea en funciones matinales o vespertinas. Téngase en cuenta, por un lado, que Veyre no es solo un letrado, sino un excelente cronista, y su calidad de artista en el manejo del piano lo distinguen con una sensibilidad a la música y otras artes. Por tanto, las representaciones en el Teatro Tacón con la Compañía española de Ceferino Palencia de la que era la Tubau su actriz principal o el Albisu desde donde el gran transformista Fregolí presentaba su espectáculo teatral capturaron la atención del cinematografista. Al artista italiano lo conoció Veyre desde su travesía en el vapor Lafayette en su viaje a Cuba, y siendo Fregolí un joven virtuoso no vacilamos en ubicarlo como espectador de la función de cinematógrafo que celebrara el galo el 14 de enero a las 8 de la noche a bordo del barco.

Toda la algarabía teatral habanera la hacía saber el propio Hermida.[...] Nuestra Habana es así. Contra la lluvia y el viento, muchísimas personas se lanzan a la calle y llenan los teatros.

Tacón, Albisu y también los teatros excéntricos funcionan con asistencia de gran público, a pesar de la lluvia.

La lluvia que aconteció en los primeros quince días desde su llegada, presumimos, trastocó algunos de sus planes iniciales, que no solo incluían, como ya hemos señalado la exhibición.

Después de una semana de tormentas y tempestades, el tiempo acabó por calmarse. [...] En cuanto a los negocios, no van del todo mal. Los días de lluvia no van bien, pero los días de buen tiempo se reponen.

El servicio Meteorológico de Marina informaba la caída de lloviznas desde el 22 de enero, aunque en las dos importantes primeras presentaciones de Veyre el tiempo navegó a su favor. No así, en días posteriores, en los que

cayeron en La Habana varios y sensibles milímetros de lluvia como acontecía el 31 de enero, en el que se informaba la caída de 101 milímetros; temporal de agua que estuvo acompañado de ráfagas de viento, que derribó árboles, cercas, casas, etc.

La atención al estado del tiempo distingue sus crónicas del epistolario para comparar a Francia con América, y por supuesto para el éxito de su empresa; la eficacia de la luz del sol y su durabilidad en parte importante del día, eran tenidas en cuenta para las películas que filmaría. Su entusiasmo del martes 2 era visible «[...]los días de buen tiempo se reponen».



La preocupación por la situación meteorológica no era solo de Veyre, la prensa reportaba tanto las precipitaciones, como otros factores que complicaban la situación epidemiológica de la Isla.

¡Viento fastidioso! - Ayer era imposible transitar por las calles de la Habana, a consecuencia de las nubes de polvo que se levantan en todas partes, formando torbellinos y produciendo cegueras, dolores de garganta y otras enfermedades por el estilo.

Junto al Parque Central la tierra del piso y el aire componían una neblina densa, elevando a las alturas hojas secas, pajas de maíz, trozos de papel y demás residuos de la propia índole. La más negra es que los médicos creen que tales rachas favorecen el desarrollo de la epidemia variolosa. Pues señor, la verdad es que hasta Eolo conspira en nuestro daño, por cuyo motivo podemos decir que vivimos de milagro.

Contemplar la posibilidad de rodar un acto de sorteo en nuestro país llama la atención, si se tiene en cuenta que en México había filmado costumbres, unido que, el periodista comenta que era esta una realidad de actualidad. La observación que haría en una de sus inspecciones a la capital mexicana sobre el uso de tiempo y las diversiones públicas, hablan también de sus pretensiones sobre la actualidad de los teatros y otros entretenimientos populares.

Al respecto, el importante pensador cubano José A. Saco, en su obra *Memoria sobre la vagancia en la isla de Cuba*, se ocupa de una actividad como esta, de gran asiduidad entre los habitantes de la Isla. En el estudio de los juegos tiene a bien este intelectual considerar en su indagación, las loterías diarias que se realizaban en los cafés y otros parajes públicos, y se preocupa del gran número de personas que a ellas acuden «[...] muchos pasan en ella

casi todo su tiempo [...]» ; asimismo señala que estas casas de juego están abiertas desde que amanece hasta bien entrada la noche.

Impresionar una sesión del Ayuntamiento y otra de la Diputación entroniza con las simpatías y permisos que procurara recibir de las autoridades políticas en Cuba, como bien ya había hecho en México con el Presidente de la República Porfirio Díaz; aunque la estrategia de utilizar a personas influyentes en cada lugar era más destacable en Bon Bernard que en Veyre; este le aconsejaba diplomacia como parte del negocio, porque como bien dice «[...] siempre puede servir».

La situación de guerra y la crisis política que se agravaba con la renuncia de carácter irrevocable del Presidente del Ayuntamiento de la Habana debieron haberlo llevado a repensar el proyecto inicial.

#### VEYRE Y LOS BOMBEROS DEL COMERCIO EN LA HABANA

Ciertamente, en las fuentes hemerográficas consultadas, y más atentamente en la declaración que hiciera en los días finales de enero, no al cronista de teatro Francisco Hermida sino a Rafael Pérez Cabello (Zerep), articulista de *La Lucha*, ya había considerado la temática de los bomberos al declarar “[...] se podrán contemplar vistas de la Habana, tales como el desfile de los voluntarios, ejercicios de bomberos, paseo del Prado en domingo [...]”. Sin dudas, en los días siguientes, la posibilidad de filmar a este Cuerpo de Salvamento pasaría de probabilidad a realidad.

No se pueden desdeñar las declaraciones que hiciera Veyre tanto a Hermida como a Zerep, sobre sus tentativas de filmaciones, y la concreción de muchas de estas; su gran sensibilidad visual, unida a su capacidad de reflexión sobre los temas que selecciona, se ponen en evidencia en el epistolario que nos legara, y exigen tenerlas en cuenta en el cuadro interpretativo que los estudiosos del tema en Cuba pretendieran configurar de su presencia y actuación en la Isla.

La nota inicial del periódico *La Lucha*, revela una información de suma importancia: «[...] habiendo indicado el director del Cinematógrafo Lumière que reproduciría un simulacro de incendio de efectuarse en un espacio de tiempo muy breve [...]» Veyre había dejado claro que era una simulación de una maniobra regular de extinción de incendio, y no propiamente el ejercicio en sí con todas las exigencias de este, y que, como se presume, ya había concertado con las autoridades del Cuerpo de Bomberos del Comercio; y que para ello contarían con un tiempo muy breve. Hemos de asegurar que ocurrió la concertación de una cita, en la que puntualizarían los ejercicios que compondrían este “simulacro” para que, efectivamente, cuando ocurriese pudiera lograrse con éxito el propósito, teniendo en cuenta el tiempo de filmación de que dispondría el francés, de allí que cierta planificación se imponía.

No constituye un detalle menor, el relato de cómo procede Veyre a la hora de tomar vistas de cinematógrafo «[...] otro como habla muy bien francés



María A. Tubau en la obra "Por el derecho de Conquista."

[...] me sirve de intérprete cuando voy al campo donde los campesinos no comprenden una palabra de francés. Les explica qué hay que hacer mientras tomo vistas». De allí que sea inconsistente estimar de azarosa la producción de películas de este artista, pretendiendo que la organización de su trabajo como director y camarógrafo ocurría sin planificación alguna.

En la carta a su madre de octubre 9 de 1899, escrita desde el barco Paquebote rumbo a Saigón se destaca que, a pesar de las destrezas conseguidas por tres años de trabajo en el medio cinematográfico, requiere no solo de cierto conocimiento del ambiente, sino de un mínimo de tiempo «El Consejo Superior de la Indochina [...] decidió hacer una pequeña excursión [...] Aprovecharé las chalupas para transportarme. Estos señores sólo permanecerán un día, insuficiente para tomar vistas. Prolongaré mi visita para conocer mejor y fotografiar el país». Y por último, la presencia de la alta oficialidad del Cuerpo de bomberos del Comercio en la Estación Central, un domingo temprano en la mañana, revela la concertación de una cita previa que asegurara la concurrencia de estas figuras y la de los reporteros para realizar la maniobra.

En el análisis de las intenciones y realizaciones de filmaciones en Cuba de este francés, una ausencia ha sido el no tener en cuenta sus inicios y producciones en suelo mexicano, ya que cuando se revisa su trabajo en ese país se encuentran cinco películas de su autoría que giran sobre las “evoluciones” de grupos organizados, es decir, ejercicios que por lo regular son uniformes y que muestran el movimiento de estos. Es así que Alumnas del colegio de la Paz en traje de gimnasta, Alumnos de Chapultepec con la esgrima del fusil, Alumnos de Chapultepec desfilando, Desfile de rurales al galope y la penúltima cinta que realizara en enero de 1897, antes de partir para la isla, Ejercicios militares de los cadetes de la Academia mexicana, en donde ocurre lo ya comentado, son antecedentes que permiten explicar por qué en sus declaraciones a la prensa cubana refiriera filmar a los voluntarios y sus evoluciones en el Parque Central.

En la filmación a los bomberos en Cuba, operaba el mismo principio: es un Cuerpo organizado y uniformado que realiza maniobras, con la única aparente diferencia de que no son las de una marcha o el manejo de un arma o un desfile, en donde la uniformidad del mismo proceder en cada individuo que compone el grupo es la característica. En este caso, es una evolución propia de un Cuerpo de salvamento, usando el mismo algoritmo que siguió en las realizaciones cinematográficas anteriores. Incluso, compartimos el argumento de investigadores mexicanos que señalan que las filmaciones sobre

representaciones de simulacros revelan la intención de Veyre de articular un relato con cierta coherencia y que, además, narran una historia.

Pero, a qué atribuir la presencia de María del Sancho Abarca Álvarez Tubau, que tantas elucubraciones ha generado. En ningún caso la nota inicial sugiere que Veyre acompañaba a la actriz, en ella solo queda claro que esta había manifestado deseos de presenciar lo que iría a ocurrir, si no, a qué deber la pretensión de esta artista de ver un enganche sin la certeza de que este ocurriría. Por qué no suponer, entonces, que Veyre le había hecho saber su proyecto y así manifestar ella su avidez de presenciarlo. Ambos virtuosos se hospedaban en el mismo hotel; Veyre había sido recomendado para trabajar en el Teatro Tacón en el que actuaba la Tubau, quien despertaba la admiración del francés por su talento artístico. Pero

### La S<sup>ra</sup>. Tubau de Palencia y los Bomberos del Comercio

A las diez y media de la mañana del pasado domingo, se presentó en la Estación de los Bomberos del Comercio, la notable actriz señora Tubau de Palencia, manifestando deseos de presenciar un enganche del material del mismo, y habiendo indicado el Director del Cinematógrafo Lumière que reproduciría un simulacro de incendio, de efectuarse en un espacio de tiempo muy breve, dispusieron los Sres. Zúñiga y Granados, Jefes del Cuerpo, llevarlo á efecto, saliendo el material de guardia, bomba, carretel y carro de auxilio, dando una vuelta y tomando la bomba la caja

lo más importante, para explicar la presencia de la española durante la filmación, fue la función benéfica que se había coordinado por las autoridades del Cuerpo de Bomberos del Comercio a celebrar en dicho Coliseo:

de agua situada en la puerta de dicha estación. Se tendieron dos mangueras, se empalmaron las escaleras, subiéndose uno de los pitones á la azotea en el término de un minuto, que es el que emplea aquel aparato fotográfico para obtener las vistas de movimiento.

La verdad de estos hechos podrán comprobarse cuando se exhiban las vistas de dicho Cinematógrafo, lo que se realizará en uno de los días de la próxima semana.

La señora Tubau quedó muy satisfecha del acto, y felicitó calurosamente á los Bomberos del Comercio y á sus dignos Jefes los señores Zúñiga y Granados.

*Como resultado de la reunión que verificaron la noche del martes 19 de este mes los señores primeros y segundos jefes de sección, en la sala de secciones de la Estación Central del muy benéfico Cuerpo de Bomberos del Comercio, se acordó llevar a cabo una función en el Gran Teatro Tacón a beneficio de los fondos del Cuerpo.*

*La función tendrá lugar el día 5 de febrero próximo.*

La vedette ibérica, María Tubau, había asentido, junto a la administración del Tacón, para que el espectáculo de ese día 5 de febrero se convirtiera en función de beneficio para este Cuerpo de bomberos; estos se costeaban su

**Semanario El Bombero, 14 de febrero de** equipo y el Cuerpo los ayudaba, cuando los fondos lo permitían. Los gastos de conservación, reposición de material, sueldo, manutención del tiro animal se cubrían con una subvención de las compañías de seguros y por suscripción

pública; sobre todo, después de que se suprimiera la ayuda del Ayuntamiento. El gesto le merecerá a la Tubau un reconocimiento público:

El muy benéfico Cuerpo de Bomberos del Comercio, tomó el acuerdo de nombrar miembros honorarios del mismo a la gran actriz nacional María Tubau y al popular autor dramático Ceferino Palencia.

En las cartas que escribiera Veyre desde La Habana el nombre de esta actriz es el único que se menciona, no solo para celebrar su talento, sino para referir que es en el teatro Tacón donde se presentaba la española, allí donde él realizaba sus veladas, por lo que, conociendo de este abono, requerirá la recomendación de esta artista, por demás, admirada y venerada por los altos jefes oficiales del Cuerpo de Bomberos del Comercio No.1, quienes ya habían concertado el abono para el día 5 de febrero en una función de la vedette; ella, por tanto, se encargaría de los arreglos de la filmación y es a ella a la que se le debe el comentario de prensa en que se conocerán los pormenores.

La crónica del periódico *La Lucha* sobre la película tiene como titular “Simulacro- obsequio” y en el semanario *El Bombero* aparecerá “La Sra. Tubau y los bomberos del Comercio”; no es, por tanto, la filmación o la figura de Veyre lo que se destacará en la noticia de la prensa, sino el agradecimiento, el obsequio que los bomberos tributaban a la afamada artista que era, en definitiva, la más reconocida mundialmente y a quien los bomberos le debían la satisfacción por el abono. Es por ello que se esperó a las 10:30 am a que apareciera la española para comenzar la filmación, ya que había referido su deseo de verla.

En la forma en que se redactó y se publicó una noticia como esta no aparecerá otra en todo el año 1897 lo que llevará a la historiografía del cine en Cuba a no considerar otras películas durante los próximos 10 meses, de allí que ni las restantes filmaciones de Gabriel Veyre en Cuba han sido publicadas ni ubicadas en cronología alguna, ni se ha advertido por ningún otro investigador la sospecha de que, a pesar de permanecer tres meses y medio, solo se reportara un rodaje.

Filmar simulacros tampoco era nuevo para el galo, la historiografía del cine mexicano revela, la que se ha considerado la primera película de ficción realizada en suelo azteca: Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec, que filmara en el mes de diciembre con actores profesionales, suscitando la naciente censura cinematográfica en México. La prensa de ese país emitía titulares que indicaban el carácter de ficción de esta película, como el aparecido el 14 de diciembre de 1896 en *El Nacional* bajo el título “Simulacro de duelo”. La preocupación de los diarios según autores mexicanos se debió a que se hubiera fingido un duelo con el fin exclusivo de “impresionar” una vista, engañando deliberadamente al público La reconstrucción del desafío tenía tal suerte de pretensión realista, que callaron su naturaleza ficticia.

LA PELÍCULA: CERTEZAS Y PRESUNCIONES

Parte de los cuadros que debieron componer la cinta realizada el 7 de febrero, en La Habana, han sido los menos distorsionados por la historiografía conocida.

Aun cuando nos ajustamos a lo explicado por el cronista del periódico *La Lucha*, que por los pormenores que ofrece y la inmediatez con que la publica, presenciaba el evento, insistimos en que la misma noticia se reportó de igual manera en distintos diarios, como fue el caso de *El Bombero* y, en otros, se hizo mutis del acontecimiento.

Si fuéramos a reconstruir algunos cuadros que debieron componer parte de la cinta, a la manera en que los exhibidores de la época lo hacían en sus programas, los presentaríamos de esta manera:

1° Salida del material de guardia: bomba, carretel y carro de auxilio.

El Cuerpo de salvamento del Comercio No.1, poseía tres bombas de vapor de los modelos MerryWeather y Shand Mason, de fabricación inglesa, así como una American La France, de nacionalidad estadounidense, nombradas Cervantes, Habana y Colón. Específicamente, la utilizada para la filmación fue una MerryWeather la nombrada “Cervantes”. Junto a las bombas, tres carreteles, seis mil pies de manguera de lona, dos carros de auxilio con sus herramientas, escaleras, botiquines, manga de salvamento, bombillos químicos más doce caballos de tiro y parejas de caballos blancos americanos, que permiten dar una idea de algunos otros detalles del cuadro. Una posible posición de la cámara de Veyre pudo haber sido desde la calle frente a la Estación, de manera que pudiese tomar limpiamente la salida de la bomba y el carro de auxilio.

2° Dando una vuelta y tomando la bomba la caja de agua situada en la puerta de la estación.

Presumimos que la vuelta haya concurrido en el mismo frente de la estación para posicionar la bomba, es a juicio nuestro un giro, de manera que pudiera ocurrir el enganche a la caja de agua, que como bien se refiere, se encontraba situada frente a la estación. Hemos de significar que las cajas de agua estaban soterradas, es decir, se descubría la tapa de la toma del agua y se ubicaba el pitón adaptable a la caja (pudo también haber estado previamente descubierta la caja de agua para economizar tiempo).

3° Tendido de dos mangueras.

4° Empalme de las escaleras

5° Subida de un pitón a la azotea.

Estos tres cuadros ubican la acción de la película en la destreza de los bomberos para realizar los ejercicios, y dan una idea del número de efectivos que debe haber incluido, ya que esta fuerza especializaba a sus hombres en los distintos ejercicios y tecnología en uso, desplegando sus efectivos en razón a las tareas, para optimizar el tiempo. De allí que las secciones de Bomba distinguía con un número de prácticos los pitoneros izquierdos y derechos e igual cifra para las mangueras de ambos lados y la de máquinas.

Es en estos cuadros donde se concentran varios movimientos; mientras se tienden las dos mangueras que están situadas a los lados de la bomba, otros empalman las escaleras para alcanzar determinada altura y un hombre

sube por está llevando en su mano uno de los pitones. Así que apegados a la acción la cámara toma vistas de Veyre, pudo haberse situado donde ocurría la mayor cantidad de movimientos de hombres que ponen en uso los medios que portan.

Este Cuerpo de salvamento, como parte de la disciplina y exigencias de la tarea, se uniformaba con un traje, que en un principio, se componía de una chaqueta encarnada, pantalón de dril a rayas, cinturón negro y machete corto, pero a partir de 1892, cambian a chaqueta y pantalón azul turquí, casco de cuero, cinturón y machete corto cubiertos con una capa de agua. Los bomberos rasos, por su parte, exhibían un casco negro con una carátula del mismo color y las letras rojas. Estos detalles nos acercan a una imagen de la escenografía y vestuario de la vista cubana.

La mención de la azotea no es una información menor, ya que permitiría ubicar con más exactitud la acción y la locación. ¿De qué azotea se estaría hablando? ¿De la misma estación o del Salón desde donde Veyre exhibía el cinematógrafo, o por el contrario, al extender las mangueras a lo largo de la calle pudieran ubicarnos en la azotea del Teatro Tacón?

Por la concreción de la fuente original, creemos que no fuera otra que la de la propia Estación Central. La investigación del Ms C. Rodolfo Zamora Rielo sobre Los bomberos en la Habana del siglo XIX proporciona un detalle importante que hace suponer la hipótesis expuesta al indicar la posición de las tomas de agua en las esquinas de las calles. De allí, que la vuelta de la que se habla en el segundo cuadro debió ser en dirección a la caja de agua de la esquina de San José y conjeturar con esto la posición en la que se ubicaría Veyre con su cámara.

No dudamos de que en las escenas tomadas aparecieran otras personas que se detuvieran para presenciar el espectáculo, sobre todo, tratándose de un domingo en la mañana. El joven investigador cubano Zamora Rielo refiere una crónica de Federico Villoch en la que este señala que los bomberos en La Habana siempre contaron con la admiración de la población y apunta la impresión de las personas ante las maniobras y el uso de artefactos «[...] las bombas que exhalaban vapores como locomotoras, caballos gigantes y diestros que acudían al lugar del enganche con tan sólo escuchar la sirena de alarma.»

Citando a Zamora en su artículo de la revista digital *OPUS* a Federico Villoch, uno de los más célebres cronistas habaneros, repara este último en la emoción que provocaba en la gente el equipo de los bomberos del Comercio en la Capital, y termina ofreciendo un vivo cuadro de lo referido.

A los fiñes de entonces se nos caía la baba contemplando el cuartelillo de los del Comercio que había al lado del Teatro Tacón, frente al Prado; las niqueladas bombas, las enormes parejas de caballos blancos, americanos, preparados para ser enganchados en el preciso momento de sonar el timbre de alarma; los bomberos de guardia y, colgados de las paredes, las hachas, las capas, los cascos, los relucientes pitones de bronce.

No sería errado pensar que estos detalles también hayan emocionado a Veyre para decidirse por la filmación de la película en cuestión, de la que no hay que olvidar que duraba un minuto, y de la que solo se podrá tener certeza del guion de la maniobra, lo que no significa asegurar que todos los movimientos realizados fueron alcanzados en el rodaje de Veyre. Únicamente disfrutando de la vista original pudieran ser cotejadas esta y otras dudas que persistirán, a pesar de cualquier prurito académico.

## UNA CARTELERA. UN TÍTULO

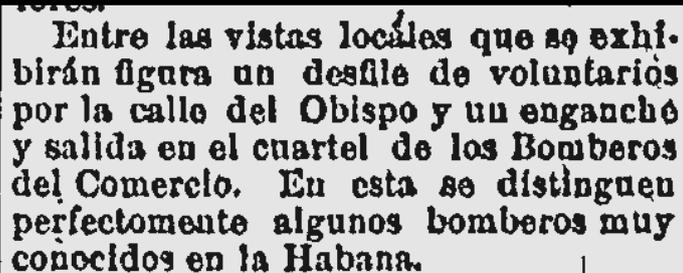
Ahora bien, ha constituido un verdadero reto identificar la producción cubana en medio de tantos títulos de películas sobre bomberos en las carteleras de los diversos aparatos de exhibición de vistas de movimiento que había en Cuba en los primeros años.

Es necesario precisar que un principio metodológico, no siempre respetado, es nombrar la película a partir del título de exhibición, ya que de otra manera pudiera incurrirse en el error de significar la nominación de las vistas a partir de los hechos que constituyen temática de filmación y no el producto cinematográfico en sí mismo, que toma cuerpo en un programa de exhibición, y se articula en una lógica distinta. Es así que Agramonte, seguro de la realización de este filme avanza a intitularlo él mismo, al no encontrarlo en las carteleras de los exhibidores de la época, incluso en las del propio Cinematógrafo Lumière en la que, sin dudas, se esperaba hallarlo. Este investigador utilizando el titular aparecido en *La Lucha* bajo el rótulo “Simulacro-obsequio” y adecuándolo a los hechos que contiene, designa al filme de la manera que ha llegado hasta nuestros días *Simulacro de incendio*.

Definir el título de la película filmada por Veyre un 7 de febrero, ha sido una tarea que ha consumido años de paciente búsqueda en las fuentes hemerográficas. En las carteleras de películas sobre la temática bomberil exhibidas en Cuba en 1897, era muy frecuente que aparecieran títulos como “Salida de la bomba”, “Salida de la bomba y tendido de mangueras”, “Salida de las bombas y carretes para un incendio” y otros títulos muy sugerentes “Alarma de incendio”, “Salvamento por los bomberos en un incendio”. Pero, ajustándonos a la fuente original, discernimos que las escenas tomadas eran propiamente la habilitación de la técnica para realizar un ejercicio de extinción, al tiempo que se diseñó, por cada lugar de exhibición, un registro de los programas de los exhibidores, de manera que se reparara en varios indicadores de búsqueda. En todos los casos, se consultaron más de 15 fuentes hemerográficas y desde un estudio diacrónico que permitió con la mayor certidumbre posible asegurar tanto su título, fecha de exhibición y aparato de proyección.

Cuando el investigador Francisco Rey Alfonso en el artículo ya mencionado en los inicios de este trabajo, refiere que se estrenó un 15 de febrero, no se detiene a reparar el aparato de proyección con el que se exhibe la cinta, ni el título de esta. Aunque desconocemos la fuente utilizada por Rey Alfonso, presumimos que este refiriéndose a los programas de

exhibición del vistascopio de Edison, que se instaló en Prado No.118, en la acera del Hotel Inglaterra, junto a los Helados de París, y que tanto el *Diario de la Marina* como el *Diario de la Familia*, anuncian la apertura al público de este exhibidor, el sábado 13 de febrero; y el que incluía, en el programa del domingo, una vista de movimiento titulada “La bomba «Cervantes» del Comercio, en el momento de funcionar, extinguiendo el fuego en un edificio y bomberos maniobrando”. En principio, la noticia, desde el mismo título del filme hacía sospechar de una artimaña, no tanto por el aparato de exhibición, ya que para la fecha comenzaba a ser común en los Estados Unidos antes de que existiera el sistema Pathé, no usar aparatos distintos para cada clase de sistema de arrastre, sino usar las copias de películas Lumière, que eran troqueladas para que tuvieran las cuatro perforaciones por fotogramas, características de la Edison Manufacturing Company. Tanto norteamericanos como franceses utilizaban la cinta de celuloide Eastman-Kodak, de 35 mm, pero sus perforaciones en los bordes estaban a diferente distancia y tenían desigual troquelado.



Entre las vistas locales que se exhibirán figura un desfile de voluntarios por la calle del Obispo y un enganche y salida en el cuartel de los Bomberos del Comercio. En esta se distinguen perfectamente algunos bomberos muy conocidos en la Habana.

Diario de la Marina, 11 de abril de

Requiramos, entonces, un comentario en el que apuntaba el cronista de Gacetillas del *Diario de la Marina*, sobre la película que se anunciaba en el Vitascopio de la acera del Louvre: “los Bomberos del Comercio de esta ciudad, y lo que los espectadores vieron fue un incendio en los Estados Unidos. ¿A qué semejante mistificación?”

Sin discusión, estos exhibidores, quienes ya conocían de la filmación realizada por Veyre y la expectación que la prensa del momento había creado con la exhibición de películas cubanas, aprovechaban un gancho de taquilla. No dudamos de que al cronista que reparó en el engaño, lo haya motivado ir a este espectáculo la película en cuestión, y a pesar de presentarse las vistas borrosas, oscuras y con faltas de expresión en este aparato, como se refirió en el momento, pudo percatarse de que se trataba de una mistificación.

Otras notas, meses posteriores, insisten en la misma estrategia, es así que aparecieron comentarios reiterando el haberse filmado en la Habana una película sobre bomberos que se insertaba como parte del programa de exhibición, esta vez comentada por uno de los periodistas más considerados: Aniceto Valdivia, quién dice haber estado en la función de marras:

Se asiste a la salida de las bombas en una alarma, a la colocación de la batería, al ataque al fuego, al salvamento. Todas escenas tomadas en Cuba [...]

Lo que hasta ahora podemos afirmar, es que Veyre no pudo exhibir esta y otras películas locales que rodó en el Cinematógrafo Lumière con el que contaba; pero la cobertura de prensa que el hecho produjo, permitió que los

cubanos conocieran de la filmación del Cuerpo de Bomberos del Comercio en La Habana. No podemos asegurar aún que fuese exhibida por otro empresario de los múltiples que existieron en la urbe luego de la partida del francés, ya que en su inmensa mayoría no declaraban en la prensa los programas de sus funciones.

Un estudio detallado de los programas de Veyre durante su estancia en Cuba permiten asegurar que el 95% de las películas que exhibiera fueron de las presentadas por este junto a Bon Bernad en México.

Hasta hoy, podemos afirmar, que aunque la prensa se refiriera en varias ocasiones a que acaban de llegar nuevas vistas para ser exhibidas en el Cinematógrafo Lumière de Gabriel Veyre, los programas atienden más a aquellas cintas que este traía desde México. La situación de guerra no solo afectaba al correo postal, como lo anota en la carta del 3 de febrero «No sé si recibiste mis cartas precedentes que te envié de la Habana. El servicio de correo es muy malo a causa de la guerra y muchas cartas se pierden [...]». Unido a esto, la ausencia de Bon Bernad recargó las actividades de Veyre quien debía ocuparse solo de todas las exigencias de la actividad.

Pero, ¿cómo titular la película reconocida? Un programa del 11 de abril de 1903 tiene una posible respuesta: “Un enganche en el cuartel de bomberos” o “Enganche en el cuartel de bomberos” o “Un enganche y salida en el cuartel de los bomberos del Comercio”, en la que se comentará: «En esta hay quien cree distinguir a Antonio Veitia dando órdenes» y «[...] En esta se distinguen perfectamente algunos bomberos muy conocidos en la Habana» . Vista que era presentada junto a otra rodada por Veyre en Cuba *Desfile de Voluntarios por la calle del Obispo*.

Dejar hablar a la nota publicada en los diarios habaneros de febrero de 1897 sobre este hecho, ha sido el proceder al que nos hemos ajustado; retomarla para considerar esta sospecha es ineludible. De allí que, como parte del texto de la información aparecida en los diarios de la época que ya hemos insertado antes, se lee «[...] presenciar un enganche del material del mismo [...]». Es así que nos parezca más asertivo “Un enganche en el cuartel de bomberos” o “Enganche y salida en el cuartel de los bomberos del Comercio” como título de la cinta , que el aparecido en las cronologías y textos publicados en Cuba, ya que el detalle de advertir dentro de la noticia «[...] habiendo indicado el director del Cinematógrafo Lumière que reproduciría un simulacro de incendio [...]» responde más a las dificultades que tuvo con la película *Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec*, en la que seriamente fue emplazado por periodistas y espectadores para que explicara la representación de un hecho que no era “fiel a la realidad”, a la fidelidad de eventos que ciertamente hubiesen ocurrido, sin artificios ni fingimientos.

Este título también ubica el lugar de la acción en un Cuartel y en un proceder: el enganche. En la lectura del trabajo de Zamora Rielo ya referido, este apunta la espectacularidad de un evento de bomberos en que se disponía de todo el material para presenciar «[...]al lugar del enganche[...]». En la

estación ocurría un proceder y en el lugar del posible incendio acontecía: el enganche, que exigía la destreza de los bomberos en el uso de sus dispositivos técnicos.

En una de las notas de este trabajo sugerimos que Veyre pudo haber presenciado alguna maniobra de bomberos, como la acaecida el 27 de enero, aproximadamente cerca de las 9 de la noche en la Estación de Bomberos del Comercio No.1, ante la presencia de varias personalidades del Cuerpo de bomberos del Comercio de Cienfuegos y de la Habana; y en la que se cuenta «[...]presenciaron un enganche, que fue hecho con vertiginosa rapidez, no realizándose otros ejercicios porque manifestó el Sr. Solaya, la circunstancia de ser aquella la hora de mayor concurrencia en los teatros, impedía todo lo que pudiera ocasionar alarma.» Es decir, un enganche era parte de las maniobras, que exigía destreza de los bomberos en la manipulación de la técnica, como fue, el que ocurrió en el propio frente de la Estación, el 7 de febrero de 1897, pasadas las 10:30 am.

No satisfechos del todo, reparamos en los nombres de los miembros que componían el Cuerpo del Comercio No.1 en 1897, ya que quedaba la duda de si se estaba mencionando a un bombero conocido en 1903 y que no pertenecía a los del Comercio en 1897 o, por el contrario, es el mismo bombero.

Efectivamente, identificamos a un bombero del Comercio, nombrado Antonio Veitía y Ayala, quien era jefe de sección de la bomba Cervantes y que era capaz de habilitar el equipamiento, y realizar un simulacro en 17 segundos, según refiere la prensa de la época; al tiempo que, ya este Cuerpo de Salvamento en 1903 había sido disuelto para formar una sola Institución en Cuba. Todo el estudio realizado inclina a asegurar que esta es la película filmada por Veyre y de la que aseveramos no fue la única, incluso, la primera. Es importante apuntar que en esta proyección, se repiten las mismas estrategias de los exhibidores de 1897 al mezclar en sus comentarios dos películas de orígenes distintos, pero de igual temática, que fueron proyectadas el mismo día. Es el caso de la cinta cubana y la norteamericana de la Edison Manufacturing Company: “Un horroroso incendio”.

A diferencia de años anteriores, que la prensa aseguraba tener una película cubana de bomberos y proyectaba una cinta estadounidense, en este momento lo que ocurre es una comparación entre ambos filmes y, en los comentarios de los cronistas, se destaca el interés de estos por referirse a elementos de unidad entre ambas culturas, propiamente, aquel sentimiento que se experimenta frente a las tragedias y que produce una misma actitud de los Cuerpos de bomberos. En ese sentido, no se mostraban diferencias culturales.

El Biograph inglés del norteamericano F. Williams, quien formó empresa con los cubanos Chas Prada y Frank Costa, será a quien, hasta el momento, podamos darle el crédito de haberla exhibido y de habernos permitido nombrarla más justamente. Es muy poco probable que no se haya presentado antes, pero, lamentablemente, los programas no informan de

alguna evidencia anterior a esta fecha ni que su exhibición se produjera en un Cinematógrafo Lumière.

Sí aseguramos que el cinematógrafo durante 1897 aprovechó el prestigio y la admiración que en el imaginario popular tenían los Cuerpos de bomberos en Cuba y los del Comercio de manera particular.

## OTRAS PROVOCACIONES

Un último análisis ofrecerá otras claridades sobre la cinta, puntualmente en un entendido peliagudo que le ha sido dado a Raúl Rodríguez en el texto ya mencionado, en el que este investigador, analizando la película en cuestión desde un punto de vista político, presupone cuatro argumentos que la incluyen como parte de las producciones que otros enviados Lumière facturaron de los movimientos de tropas y preparaciones de la Metrópoli española, a razón de la guerra en Cuba y que son estimados como una concesión deliberada a los sectores integristas.

Parte de sus criterios al respecto ya han sido esgrimidos. Adicionemos a esos el tercero de sus argumentos [...] en el estreno del cinematógrafo se proyectaron cintas sobre el Ejército español -en particular de la artillería y de la infantería- a lo que ahora se agregaba una nueva película con *Simulacro de incendio* [...]», es decir, en su intención de plantearse la producción fílmica desde un carácter político apela a tres razones que orientan ideológicamente la filmación en respaldo de los ideales de la Metrópoli. Aunque no creemos que fuese cabalmente esta su única lectura, sus continuadores sí lo han entendido de esta manera, y lo irán repitiendo en varios textos, condenándola a ser un documento anti-independentista.

Hasta aquí se ha dejado en claro que las fuerzas de bomberos en La Habana estaban compuestas por dos Cuerpos independientes: los bomberos municipales y los del Comercio, dato de crucial importancia, ya que se ha manejado, anteriormente, conclusiones de carácter político, considerando hechos que distinguen actuaciones distintas o lo peor, se ha definido políticamente una producción, excluyendo del análisis al realizador y a los espectadores.

No hay que olvidar que Gabriel Veyre era un francés, y venía de un país como México en el que sus habitantes apoyaban la causa de la independencia cubana. Es así que, de las cartas que envía desde Cuba, es en la primera donde confirma lo que él sabe que su madre conoce «[...] como tú sabes, la isla está en revolución.» Y en la segunda de sus epístolas, solo en tanto considera abordar las costumbres, compara a Cuba con otras regiones europeas «[...] se parecen a las de Francia, pero sobre todo a las de España, puesto que es una isla española».

Dos conclusiones se desprenden de este comentario, primero: la guerra era un hecho de conocimiento internacional, de actualidad y por tanto solicitado por espectadores y políticos; saber de la guerra en una Isla que era española, pero que acometía una revolución para alcanzar la independencia

era una actualidad. Por ello, no solo en Cuba, México, España, Francia y otros espacios, los equipos de cine presentaron los movimientos de tropas que, a razón de la guerra, efectuaba España en su territorio. Segundo, eran los oficiales españoles los que se movían en la capital, es decir, el movimiento de tropas que él observaba eran de la Metrópoli. No obstante, en ningún caso, pueden ser estos los argumentos suficientes para calificar ideológicamente a Gabriel Veyre como simpatizante de los sectores integristas o a la filmación del 7 de febrero.

El Cuerpo de Bomberos que eligió para filmar fue los del Comercio, sin que ciertamente Veyre conociera de las múltiples muestras de varios de sus miembros que abrazaban la causa proindependentista. Las páginas escritas por José Luciano Franco en el texto Antonio Maceo. Apuntes para una historia de su vida relatan la participación de numerosos miembros de este Cuerpo de Salvamento en el proceso revolucionario de 1895.

Zamora Rielo, receloso de certificar diferencias entre los dos Cuerpos de bomberos en el plano ideológico, termina por abrazar el presupuesto, como bien él mismo señala «[...] alguna lógica puede tener esto [...]», en tanto explica que a pesar de existir paralelos tecnológicos se desataba entre ellos una gran rivalidad que atentaba contra el propio objeto social de esta Institución.

Durante muchos años, hasta su desaparición como instancias independientes, ambos cuerpos de bomberos vivieron una rivalidad feroz. Más allá del elemento vernáculo que acompaña a todo antagonista, hay que tener muy claro que el siglo XIX cubano, sobre todo en su segunda mitad, estuvo matizado por el auge del sentimiento independentista y, a su vez, por la radicalización del integrismo por los acólitos del régimen colonialista español. Los cuerpos de bomberos no fueron una excepción.

Aunque habría que profundizar más para determinar cuánto hay de verdad histórica y cuánto de mito, ha llegado hasta nosotros que la rivalidad entre los dos cuerpos de bomberos trascendía la sana emulación de habilidades de dos fuerzas con los mismos objetivos sociales. Se ha hecho tradición que la porfía tenía un carácter político, pues los Bomberos Municipales se caracterizaban por simpatizar con el gobierno colonialista y los Bomberos del Comercio, al contrario, estaban comprometidos con los ideales independentistas; alguna lógica puede tener esto, pues los bomberos que integraron las filas insurrectas en la Guerra del 95 pertenecieron a los Bomberos del Comercio. El ejemplo más célebre es el coronel Néstor Aranguren quien resultara herido de cuidado en el incendio del 17 de mayo de 1890, en el depósito de la ferretería de Juan Isasi.

Fueron efectivos de los Bomberos Municipales los que, respondiendo a lógicas organizativas y decisiones políticas, llegaron a ser movilizados por el Ejército Español en la Guerra de Independencia, y por tanto cumplieron servicio en campaña, y no los del Comercio, como presupone Rodríguez en su análisis.

Tenemos la impresión de que el espíritu crítico dominó a Rodríguez, en su intento de relacionar metodológicamente las obras cinematográficas con la sociedad que las produjo; no se trata de que careciera de razones para hacerlo, la cuestión es que tal afán, unido a su formación metodológica, no le permitió plantearse problemas historiográficos más complejos sobre el tema. En ningún caso el punto de partida podía ser la hipótesis de una película históricamente maldita.

#### A MANERA DE CONCLUSIONES

Hasta hoy se pueden reportar más de una filmación realizada en el Cinematógrafo Lumière de Gabriel Veyre, en la Cuba de 1897, que aunque en este trabajo se mencionan solo dos, la investigación que hemos realizado en fuentes hemerográficas nos permite detallar otras. Sin embargo, afirmar cuál de algunas de ellas es exactamente el primer rodaje es aún muy festinado.

Este estudio, que hemos llevado a cabo, se sitúa en un momento especial dentro de la historiografía sobre el cinematógrafo en Cuba, gracias a la consulta exhaustiva y paciente, por largos años, de documentos de naturaleza distinta que han exigido una labor ciertamente arqueológica. La presencia de Gabriel Veyre en la Isla, es una investigación que comenzó en un marco determinado y que se ha enriquecido considerablemente en la medida que se ha complejizado el trabajo con las fuentes y la interpretación de los hechos. En ese sentido, y a pesar del volumen importante de la obra realizada, en cierta forma, sigue siendo un esbozo.

**Clara Acosta López** es Máster en Ciencias Sociológicas de la Universidad de la Habana (Cuba). Profesora Auxiliar e investigadora de la Universidad de Camagüey. Ha publicado en revistas territoriales sobre la presencia del espectáculo cinematográfico en Camagüey y en la Ciudad de la Habana. Ha obtenido premios de Ensayo por la UNEAC y el Instituto Superior de Arte Nicolás Guillen en Camagüey.

**Jorge Luis Acosta Aguilar** es Investigador de cine desde 1970. Ha publicado en revistas territoriales sobre la presencia del espectáculo cinematográfico en Camagüey y en la Ciudad de la Habana. Ha obtenido premios de Ensayo por la UNEAC y el Instituto Superior de Arte Nicolás Guillen en Camagüey.

e-mail: [clara.acosta@reduc.edu.cu](mailto:clara.acosta@reduc.edu.cu)