

CAPÍTULO 5º: CONCLUSIONES

1. HIPOTESIS PLANTEADAS

Tal y como muy bien resume Michèle Lagny

"La última etapa del método histórico consiste en exponer las conclusiones extraídas de la investigación: repitámoslo, la escritura histórica no es más que un montaje de fuentes realizado mediante el discurso del historiador que parte de hipótesis iniciales, unas hipótesis que serán remodeladas por las conclusiones extraídas del análisis de los documentos."¹

Al inicio de este trabajo planteamos una serie de hipótesis e interrogantes; ahora, tras el análisis de la documentación, hemos de responder a esos interrogantes. Para ello es conveniente volver a recordarlos, pero sobre todo, recordar cual era el principio básico sobre el que se basaba la investigación: el estudio del cine no profesional para ver su utilidad como documento primario en historia. A partir de este punto de partida se derivaban las siguientes cuestiones:

- ¿El cine sirve para hacer algo más que una simple historia artística?
- ¿Qué tipo de historia podemos hacer con el cine: social, económica, de la vida cotidiana, política, etc.?
- ¿Qué información podemos extraer de un film?
- ¿Cómo podemos obtener esa información?
- ¿Qué utilidad o función específica puede tener el cine en la historia?, ¿Si es que la tiene?
- ¿Se puede utilizar el cine en la historia local?
- ¿Qué tipo de cine podemos utilizar para investigaciones de historia local?
- ¿Qué información podemos obtener de los distintos tipos de cine (profesional, amateur, familiar, semi-profesional)?
- ¿Podemos tratar por igual y obtener la misma información, en la investigación histórica local, al cine profesional que el no profesional?
- ¿Tanto el cine profesional como no profesional se pueden analizar igual?
- ¿La utilización de estos tipos de cine como documento histórico es igual a todos los niveles territoriales: local, regional o nacional?

Realizado ya un largo recorrido en que hemos desgranado teorías, buscado una metodología de análisis, conocido la historia del cine no profesional reusense y estudiado ejemplos de su utilización, creo que todas estas preguntas tienen ya una respuesta.

¹ LAGNY, Michèle: Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación histórica, Barcelona, Bosch comunicación, 1997, p. 259. Este principio planteado por Michèle Lagny esta absolutamente aceptado por toda la profesión, por ejemplo en unos términos similares se pronuncia Julio ARÓSTEGUI: La investigación histórica: Teoría y método, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 324-335.

2. INFORMACIÓN Y MECANISMOS DE OBTENCIÓN

2.1. ¿Qué información podemos extraer de un film?

Si aceptamos que en el cine aparecen ciertos elementos de la realidad, como afirmábamos al principio de este trabajo, los films de ficción y documentales nos permiten conocer costumbres, acontecimientos políticos, ciudades, etc.

Indudablemente, como afirma Michèle Lagny, no creemos "que la fotografía y el cine muestren «la realidad» sino, al contrario, «la realidad» tal como la ven el fotógrafo o el director y tal como pueden captarla los aparatos que éstos disponen"²

Aceptando esto entramos en el tema del punto de vista del autor. Angel Quintana resumía la existencia de una determinada realidad escogida por el autor/es del film en la siguiente frase: "Els documents cinematogràfics, però, no són mai innocents i darrera la càmera sempre hi ha algú que escull allò que vol mirar, factor que porta implícita l'elecció d'un punt de vista ideològic"³. Es cierto, la imagen, como el texto escrito⁴, jamás es neutra. Así que como afirma Alfonso Palazón

"La imagen rara vez se presenta como fiel reflejo objetivo de la realidad. En algunas películas científicas o técnicas y en documentales más o menos impersonales se podría decir que la cámara intenta captar esa objetividad como un mero aparato reproductor de la realidad. Sin embargo, desde el momento que interviene el director aparece la visión particular y, por tanto, las interpretaciones y las deformaciones"⁵.

En algunos casos los autores del film (directores y guionistas) reflejan intencionadamente una realidad social matizada por un planteamiento ideológico de base, como por ejemplo en los films de Bardem, Berlanga, Eisenstein...; pero no es menos cierto que "cualquier film posee una ideología, reflejo de la de sus autores (todos) y del contexto en que se realizó"⁶. Porque todos los films nos dan la visión del mundo de un grupo social concreto⁷. Por tanto, cualquiera de los films puede

² LAGNY, op. cit., p. 20.

³ QUINTANA, Àngel: "La ficció cinematogràfica com a document històric" en VV.AA.: La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions, Girona, Ajuntament de Girona, 1994, p. 212. Para Quintana esa elección "estar supeditat al pes que exerceixen les institucions polítiques i econòmiques que han ajudat al finançament del film. Per comprendre el punt de vista des del qual ha estat presa qualsevol imatge cal haver estudiat el context que les ha produït: la pressió social -els costums públics- el pes dels elements econòmics que han intervingut en el seu finançament -element que en el cas cinematogràfic és importantíssim- i el control polític exercit sobre les imatges -problemes de censura o autocensura del realitzador-".

⁴ Ken Plummer afirma que "todos los relatos, incluso los científicos, son narrados desde un punto de vista" (PLUMMER, Ken: Los documentos personales. Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista, Madrid, Siglo XXI, 1989, p. 69).

⁵ PALAZÓN MESEGUER, Alfonso en "La imagen cinematográfica" en VV.AA.: Lenguaje audiovisual, Madrid, Acento, 1998, p. 21.

⁶ MUÑOZ SUAY, Ricardo: "El cinema como historia" en OMS, Marcel: Guerra Civil y cine, Valencia, Fundación Municipal de Cinema, 1985, p. 11.

⁷ Alfredo DE PAZ en La crítica social del arte, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 104, afirma que "una visión del mundo es el conjunto de aspiraciones, sentimientos e ideas que reúnen los miembros de un grupo y los opone a otros grupos; visiones del mundo se manifiestan a través de

aportar más o menos información al historiador. Si el film es adecuadamente interrogado podemos extraer cualquier información sobre costumbres, cultura, vida cotidiana, hechos sociales y políticos, datos biográficos de personajes, ideologías y pensamientos individuales y colectivos⁸... En principio, la misma información que podemos extraer del resto de la documentación no cinematográfica, aunque con un punto de vista nuevo. Aunque, siempre y cuando, se hayan conservado los films o haya films sobre el tema que deseamos investigar, con una limitación importante, solamente podemos investigar el siglo XX, porque el cine es un documento surgido en el siglo XX.

2.2. ¿Cómo podemos obtener esa información?

Todo el capítulo 2º lo hemos dedicado a responder a esta pregunta. Para ello, nos hemos acercamos a las diferentes teorías que sobre el cine podían arrojarnos luz a esta cuestión y a las técnicas de análisis que se han propuesto. A partir de ahí constatamos algunos inconvenientes. Uno fundamental era que la mayoría de las metodologías se alejaban de las que los historiadores están acostumbrados a utilizar en otros documentos no cinematográficos y se convertían en metodologías especializadas, desconocidas para ellos o muy complejas en su desarrollo.

Basándonos en dos elementos fundamentales, como eran la diferencia del cine respecto al documento escrito y la metodología de la crítica textual, proponíamos una serie de pasos en el análisis del film que simplificaran el trabajo del analista y no se convirtiera en una metodología compleja e inabarcable, como algunas de las existentes, cuando se ha de analizar una serie de films y no un solo.

La propuesta que hacíamos debía mucho a las propuestas de Marc Ferro y José María Caparrós Lera, que en esencia partían de la crítica textual, la técnica de análisis por excelencia en historiografía. No perder esa conexión era fundamental, pero tampoco perder de vista que el cine tiene un nivel de complejidad mayor que un documento escrito porque además de imagen puede contener sonido.

En el análisis de la imagen es fundamental la iconografía y la iconología⁹; pero si sumábamos más elementos a la base teórica

ciertas formas que constituyen su expresión coherente y adecuada -y al mismo tiempo individual y social- en el plano de la conducta (por ejemplo, un partido político), del concepto (un sistema filosófico) o de la imaginación (una obra literaria)" y el cine es una más de esas visiones del mundo.

⁸ Mucho más gráfica nos resulta la descripción que Robert A. ROSENSTONE hace en El pasado en imágenes, Barcelona, Ariel, 1997, p. 34, de lo que nos puede aportar el cine al conocimiento de la historia: "Aunque con poca información «tradicional», la pantalla reproduce con facilidad aspectos de la vida que podríamos calificar como «otro tipo de información». Las películas nos permiten contemplar paisajes, oír ruidos, sentir emociones a través de los semblantes de los personajes o asistir a conflictos individuales y colectivos. Sin denigrar el poder de la palabra, se debe defender la capacidad de reconstrucción de otros medios".

⁹ Para ver el uso de la imagen en historia y la influencia que tiene la iconografía y la iconología en su análisis es básico el libro de Peter BURKE: Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, Barcelona, Crítica, 2001.

de la metodología de análisis podríamos encontrarnos de nuevo ante una nueva forma de análisis compleja y difícil de ejecutar. La experiencia obtenida trabajando con el cine no profesional, no tan complejo en su elaboración aunque no menos complejo en su contenido, te ayuda a entender que existen una serie de elementos básicos en el análisis de cualquier film. Con esta experiencia y las influencias teóricas comentadas he realizado un itinerario analítico que se puede resumir en los siguientes pasos:

- 1°. Determinación de la intencionalidad del autor/es del film.
- 2°. Determinación de los temas o elementos históricos o historiográficos que vamos a estudiar.
- 3°. Describir la forma en que dichos temas o elementos históricos son presentados en el film.
- 4°. Establecer el eco social que tiene el film.
- 5°. Establecer las relaciones entre los temas o elementos históricos del film y los hechos socio-políticos y la sociedad del momento en que se hace y se exhibe.
- 6°. Finalmente interpretar el film con relación a la mentalidad del grupo que lo realizó y de los hechos históricos analizados.

Esta es una forma sencilla de indagar en un film para obtener información histórica, pero ni mucho menos la única y verdadera. La cantidad de información que podemos extraer de los films, la complejidad de los mismos en cuanto a su realización o como documento histórico permiten otras formas de aproximación al mismo para obtener información. Aquí hemos explicado una determinada forma para poder aplicarla al estudio de unos determinados ejemplos en una serie de films básicamente no profesionales.

3. ESTUDIO DEL CINE

Con lo que acabamos de comentar vemos que tanto el cine profesional como el no profesional pueden ser analizados con una metodología similar¹⁰. Ello no implica que sean iguales como documento histórico y que sirvan por igual para todos los temas, formas o corrientes históricas y ámbitos geográficos. Por tanto, a la pregunta de ¿sí podemos tratar, en el ámbito de la investigación histórica, por igual al cine profesional que el no profesional?, la respuesta es no. Igual de negativas son las respuestas a las preguntas de ¿sí la utilización de cine profesional y no profesional como documento histórico es igual en todos los niveles territoriales (local, regional o nacional)? y ¿sí se obtienen de ambos la misma información? Aunque hemos de profundizar y matizar estas respuestas.

3.1. Tipos de cine en el estudio

3.1.1. Cine profesional

Hemos dicho anteriormente que el cine profesional es mucho más complejo en su elaboración, distribución y exhibición que el cine no profesional. En esa complejidad tendría un papel importante el control económico y político que ejercen sobre él determinados grupos o estructuras estatales. Esa complejidad estructural la hemos de tener siempre presente cuando utilicemos el cine profesional en la historia.

En ciertas filmografías el cine profesional que se produce refleja una ideología única, estatal, monopartidista, uniclasista o dictatorial. Se podría argüir, muy acertadamente, que en el cine de ficción profesional siempre se puede colar algún resquicio de resistencia cultural, de pensamiento o ideología contraria a un régimen político dictatorial. Pero tampoco es menos cierto que esos resquicios serán minoritarios con relación al conjunto de la producción y, aún así, no dejan de ser muestras significativas para estudiar la propia esencia de ese régimen dictatorial, viendo en esa crítica los elementos significativos de ese régimen por oposición.

Esa visión ideológica única que nos ofrece el cine profesional en regímenes dictatoriales es aún más clara en los noticiarios y documentales, como ocurre en la España franquista con el No-Do. En ellos, hay menos espacio de maniobra hacia la sutil resistencia ideológica-cinematográfica que en otro tipo de films¹¹. Desde esa perspectiva el cine ofrece, a diferencia de

¹⁰ Respondemos así a otra de las preguntas que nos planteábamos al inicio de este trabajo: ¿Tanto el cine profesional como el no profesional se pueden analizar igual?.

¹¹ Este comentario viene avalado por afirmaciones como las de Román GUBERN en "NO-DO: La mirada del Régimen" en Archivos de la Filmoteca, nº 15, junio 1993, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, p. 5; en que afirma que el "No-Do constituye el gran corpus audiovisual de la memoria histórica del franquismo, es decir, de la memoria selectiva y sesgada, como lo son todas las memorias. Pero su manifiesta parcialidad ideológica y sus ocultaciones no le despojan de interés, antes al contrario, pues de la interpelación y del análisis de la máscara se desvela aquello que la máscara oculta, por qué lo oculta y de qué manera lo oculta" En esa misma línea Saturnino RODRÍGUEZ MARTÍNEZ en El NO-DO, catecismo social de una época, Madrid, Editorial Complutense, 1999, p. 276; afirma que el "NO-DO fue parte, y parte privilegiada, del intento de socialización que latía en el ánimo de los inspiradores del Nuevo Régimen que surgía en

otros documentos, una visión única de la sociedad o de los hechos sociales. Ahí es precisamente donde radica la importancia documental del cine no profesional, porque aporta un documento cinematográfico nuevo que puede contrastar la visión que ofrece el cine profesional; porque aunque el cine no profesional puede ser controlado social y políticamente por el estado o por un grupo socio-económico lo es menos y más complicado que en el caso del cine profesional. A partir de ahí podemos preguntarnos ¿si el cine no profesional propone o muestra una visión ideológica diferente de la sociedad, o si, por el contrario da una visión ideológicamente semejante al cine profesional del mismo país y del mismo momento? En caso de ocurrir esto último hablaríamos de la existencia en la sociedad de una ideología dominante asumida desde todas las esferas sociales por la mayoría de la población y que se revelaría en todas sus manifestaciones culturales. Pero, en caso de ocurrir lo contrario podríamos hablar de divorcio entre poder y pueblo (masa popular).

En el caso que hemos estudiado vemos que aparecen diferencias y coincidencias ideológicas y de contenidos entre el cine profesional con imágenes de Reus y el cine no profesional realizados por los reusenses, variando según las diferentes décadas o periodos históricos. Esas coincidencias o diferencias están determinadas por las posibilidades de acceso al cine no profesional y eso me lleva a asegurar que esas coincidencias o divergencias están más en relación con el tipo de grupo social que puede hacer cine no profesional que con una ideología dominante. Por ejemplo, hemos visto que en los años 50 los temas planteados en el cine no profesional no critican la sociedad y sus problemas. Esas críticas aparecen en los años 60, con una nueva generación de cineastas amateurs que acceden a este hobby. Esas críticas se hacen más importantes en determinados temas en los años 70, aunque en el caso de Reus estas son menos profundas

España tras la Guerra Civil. Con ello no hacían sino repetir miméticamente lo que se venía haciendo en otros países del entorno e incluso de más allá del Atlántico". El mismo autor en la introducción (p. XVI) afirma que "es bien sabido que, contra lo que puede sospecharse, NO-DO no solía recibir consignas estrictas de signo ideológico y, desde luego, jamás se transmitían por escrito. No cabe duda de que sus artífices conocían las predilecciones de los gobernantes e intentaban satisfacerlas ... NO-DO ... respondió a la obra de un equipo de profesionales que practicaban una hábil autocensura (mayor o menor según los casos), en lugar de ser el producto de una ideologización en el fondo inexistente en el mismo régimen. (...) Cuando preguntamos a través de distintas entrevistas a quienes habían intervenido en la realización del NO-DO si recibieron algún tipo de presión, insinuación o consigna a la hora de orientar su trabajo, todos coincidían negándolo de plano". En ese análisis que hace del NO-DO, Saturnino Rodríguez comenta que en el NO-DO "los problemas sólo existían fuera de las fronteras; en el interior todo era tesón, trabajo y paz" (p. 162) y que "lo que realmente era la vida de los españoles en aquellos difíciles años no aparecía por ninguna parte, porque no podía o no convenía que apareciese" (p. 244).

A parte de este libro es muy interesante consultar, para todo lo relacionado con NO-DO, el libro de Rafael R. TRANCHE y Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA: NO-DO. El tiempo y la memoria, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2000.

y más escasas que en otros grupos de cineastas amateur próximos como los de Tarragona o Valls.

Una de las diferencias entre el cine profesional y el no profesional es el punto de vista que nos ofrecen. El cine profesional muestra la visión que desde el conjunto del Estado o desde fuera del ámbito local se tiene de ese sitio o de sus problemas y estos se explican en función de los problemas y de la planificación que del territorio se tiene en el conjunto del Estado. En cambio, el cine no profesional construye sus argumentos y plantea los temas presentes en sus filmaciones en clave local. El cine no profesional muestra su entorno y sus problemas como algo propio, desconectado del resto del territorio; muestra un micromundo del que extrae todos sus planteamientos, sean positivos o negativos. En ocasiones se llegan a reproducir elementos ideológicos similares como el sentimiento de identidad localista o nacionalista, según el caso, o coincidencias de planteamientos y posturas ante determinados temas, pero siempre con ciertos matices diferenciadores según el tema estudiado o la filmación analizada.

Pero hay un handicap muy importante para la utilización del cine profesional en historia local, la escasez de imágenes profesionales para determinados lugares, como en el caso de Reus y otras poblaciones de alrededor. En ese sentido el cine no profesional es fundamental como sustituto visual. En el caso de Reus, de las 690 filmaciones que hemos podido registrar y catalogar solamente 96 eran profesionales (un 14% del total), mientras que 588 eran no profesionales (un 85% sobre el total). Estas diferencias aumentan algo si nos atenemos a los documentos audiovisuales que hemos podido visionar (437); ya que de cine profesional hemos visionado 59 filmaciones (13,5%), mientras que del no profesional 378 filmaciones (86,5%). Estas cifras hablan por sí solas de la importancia en determinados lugares de la recuperación y utilización del cine no profesional para el estudio local.

3.1.2. Cine no profesional

Una importancia que, en principio, tiene tres handicaps. El primero es la conservación y acceso público de estas filmaciones. María Teresa Solé escribía que para la conservación de documentos audiovisuales

"La base és el valor dels documents i la seva conservació depèn del reconeixement del seu valor per a la investigació. Aquest valor rep el nom de valor secundari, en contraposició al primari, que d'una manera sintètica és aquell pel qual els documents van ser creats. Són components del valor secundari, el valor testimonial, entès en un sentit històric del terme, com a prova de les funcions, les activitats, els procediments i l'estructura d'un organisme; i el valor informatiu que ens parla d'assumptes, condicions, llocs i persones, en resum, de tot el que fa referència a les activitats d'una institució en la seva relació amb els ciutadans.

El valor informatiu es desprèn del contingut del mateix document i es pot trobar en els documents públics i en els privats. Els públics amb valor secundari han de ser conservats pels arxius. Respecte als privats, Schellenberg (1981) creu

que poden completar i complementar la informació recollida en els documents públics i per tant, suggereix que s'haurien de conservar on puguin estar disponibles per a una institució arxivística. El seu valor informatiu estaria en funció de dos criteris que s'haurien d'aplicar amb una certa flexibilitat: la singularitat de la informació -no es troba en lloc més- i la importància de que els ha produït o de la matèria de què tracten"¹²

Según esta afirmación, el cine no profesional tiene un alto valor informativo, pero su conservación en archivos es escasa por sus dificultades de preservación y de visionado. Por otra parte, el reconocimiento de su valor para la investigación es actualmente inexistente. Este es el segundo handicap del cine no profesional, el escaso valor que se le presta en la investigación, por ello muchas instituciones oficiales y filmotecas les dan poco valor como documentos a salvar y conservar. Entramos entonces en una paradoja difícil de superar. ¿Son escasamente valorados por la poca importancia que tienen como documento o por su escasa conservación?. En realidad, como veremos más adelante, existe un consenso sobre la importancia del cine no profesional como documento histórico, pero su utilización sigue siendo escasa. Existen ejemplos muy importantes de recuperación de estos materiales por toda la geografía catalana. Pero esas recuperaciones se hacen en su mayoría alejadas de los archivos institucionales. Televisiones, entidades privadas o filmotecas constituyen los lugares de recuperación y conservación de estos materiales. Lugares poco frecuentados por la mayoría de historiadores no dedicados a la investigación cinematográfica. Historiadores que desconocen la existencia de estos documentos y, en muchas ocasiones, de los lugares de conservación de estos materiales.

A ese desconocimiento hemos de sumar un desinterés de muchos historiadores hacia este tipo de documentos. Esto constituye el tercer handicap para el estudio del cine no profesional. José María Caparrós afirma que "les pel·lícules realitzades per «aficionats» -i, per tant, fora dels circuits industrials- no són objecte d'una valoració estètica en la Història oficial del Cinema"¹³. Se presta más atención a films no realizados jamás (guiones de Dalí, por ejemplo) o films escasamente proyectados que a todo el cine amateur español.

• Cine Amateur

A todo ello hemos de sumar la confusión en la utilización de los términos con los que referirse a este tipo de cine, por ejemplo en la siguiente cita del diccionario de La comunicación y los mass media se afirma:

"Como sistema de conserva de la imagen móvil, cuyo papel social es comparable al de la fotografía de aficionado para la imagen fija, el cine amateur se ha convertido en objeto de una industria bastante importante, basada en la motivación o

¹² SOLÉ i GABARRA, M^a Teresa: "L'avaluació de les fotografies" en VV.AA.: La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions. IV Jornades Antoni Varés, Girona, Ajuntament de Girona, 1996, p. 49.

¹³ CAPARRÓS LERA, José María: "El cinema amateur com a Testimoni de la Història Local" en GÓMEZ INGLADA, Margarida (coord.): El cinema amateur al Prat, Prat del Llobregat, Ajuntament del Prat, 1994, p. 19.

interés del individuo en retener no sólo las imágenes, sino también los acontecimientos mismos a los que asiste o en los que participa: los acontecimientos de su microhistoria"¹⁴.

Esta cita permite ver como es necesario distinguir entre cine amateur y cine familiar dentro del cine no profesional. Esa distinción se basa principalmente en la intención del autor de la filmación. El cineasta amateur desea crear un texto fílmico, mientras que el familiar únicamente quiere conservar un recuerdo de un momento de su vida, sin mayor pretensión o elaboración.

Para trabajar y utilizar estas filmaciones en historia local es fundamental conocer inequívocamente esa intención del autor y tener claro en cada film utilizado esa diferenciación entre cine amateur y familiar. No repetiremos aquí las definiciones que ya hemos dado sobre cine amateur, pero si que es conveniente repasar algunos aspectos importantes de este tipo de cine para su utilidad en la investigación histórica. Uno de ellos es la valoración que se puede hacer del cine amateur como obra cinematográfica. No hemos de comparar ni valorar el cine amateur en función de parámetros, ideas y supuestos que aplicamos al cine profesional¹⁵. Como afirma Alberto Sánchez

"el cine amateur... es muy inferior en medios, en interés y en casi todo al cine comercial o industrial. Es el cine canijo, el cine de ir por casa. Pero también creemos que para valorarlo hay que ponerse las "gafas" de ver cine amateur, que desde luego han de ser distintas de las de ver cine comercial. Hay que cambiar las escalas de valores, los aspectos a tener presentes, la finalidad de los autores, la edad de los mismos, el esfuerzo personal que hayan podido desarrollar aunque sea discutible después si éste esfuerzo debería haberse empleado en otras empresas... El cine amateur, es distinto. Comparar a Visconti con un cineista de super-8 mm, es malintencionado, propio de cegatos o de cretinos. Quien pretenda comparar un film de 16 mm. con una super producción "made in Hollywood" puede ser un imbécil (sobre todo porque en ocasiones suele ser mejor el 16 mm.)"¹⁶.

Otra idea extendida es la de la libertad del autor de cine amateur. El director amateur no está supeditado a ninguna industria, ni condicionado por lo que pudiera imponerle la industria con el objeto de obtener beneficios. Por ello, puede dedicarse a explicar las historias que quiera o las ideas que desee¹⁷; pero incluso él tenía ciertas limitaciones. Algunas de

¹⁴ MOLES, Abraham (dir.): La comunicación y los mass media, Bilbao, Mensajero, 1975, p. 172.

¹⁵ Peter MACNAMARA en "Amateur Film as hitorica record - A democratic history?" en Journal of film preservation revue, nº 53, noviembre-diciembre 1996, Bruselas, FIAF, p. 41, afirmaba que "is not profitable to compare amateur and professional film. If the makers of films have similar purposes, then comparisons and consequent ranking of their merists are entirely legitimate, but if their purposes are different, comparison is meaningless".

¹⁶ SÁNCHEZ, Alberto: Cine amateur e independiente en Aragón, Zaragoza, Gandaya. Asociación Cultural Aragonesa. Cine-Club, 1987, p. s/n.

¹⁷ Cineastas amateurs como Fermí MARIMÓN MARIMÓN han expresado esa idea de libertad en artículos como "La meva experiència al Cinema Amateur" en GÓMEZ INGLADA (coord.), op. cit., p. 33. En él explicaba que "aquells senyors que feien cine en pas reduït, ..., no recorrien a temes d'entreteniment com els que vèiem a les pantalles comercials, sinó que expressaven idees pròpies

esas limitaciones eran de tipo técnico, como un ancho de película más reducido, un sonido deficiente, problemas de laboratorio o de actores, etc. Este tipo de limitaciones son para algunos un estímulo para el cineasta amateur que había de agudizar el ingenio para superarlas, por ejemplo, Margarida Gómez Inglada describe de la siguiente forma el mundo del cineasta amateur:

"L'amateur acostuma a ser autodidacte, sense excessius coneixements previs del mitjà, i es forma a mesura que la seva afecció li va plantejant noves necessitats.

Es freqüent que l'amateur procedeixi del camp de la fotografia. D'altres vegades es tracta de simples afeccionats al cinema que, moguts per la seva inquietud personal, decideixen provar sort en la realització de les seves pròpies pel·lícules.

Hem parlat de les limitacions en els mitjans emprats pels amateurs. Aquesta, que és la seva servitud més important, i és també la que ha donat més bons fruits en l'amateurisme, en forçar els autors a fer arribar l'enginy on no arribava la tècnica"¹⁸.

En cambio, otras limitaciones están relacionadas con los condicionantes externos o los posicionamientos personales del autor. En España, entre los condicionantes externos estará, tras la Guerra Civil, la presión que el régimen franquista ejercerá sobre todo acto público. Los rodajes, las sesiones y los concursos de cine amateur se verán afectados por esa presión, de forma parecida a lo que ocurría en el cine profesional, en contra de lo que se cree. El cine amateur era tratado en la legislación igual que el resto del cine: necesidad de permisos de rodaje y de permisos oficiales para proyecciones públicas, por lo que habían de pasar censura. Hasta 1956, gracias a los oficios del Centre Excursionista de Catalunya no se consigue eliminar la exigencia de obtención del permiso de rodaje, pero el permiso de proyección y su correspondiente censura y clasificación no desaparecerá hasta la muerte de Franco y el final de la censura en España¹⁹.

d'indubtable contingut, amb total llibertat i amb una frescor i una sensibilitat a què no estàvem habituats". De manera similar, aunque reconociendo ciertas limitaciones, se expresaba Manuel ROCA en "Hablemos claro" en Diario Español, 8 de noviembre de 1970, p. 13, cuando decía en la nueva sección de Cinema amateur del Diario que "Pensemos siempre que el cine de pequeño formato trabaja fuertemente condicionado. (...) Ahora bien, por otra parte, el cine "amateur" alcanza logros muy aceptables. Posee mayor autenticidad, carece (y esto es un factor positivo) de espectacularidades de cartón piedra; existe en él un afán de búsqueda y de creación muy interesante, y al ser un cine espontáneo y sin compromisos comerciales, obtiene tonos muy originales y completamente nuevos y diversos dentro del mundo de la expresividad creadora".

¹⁸ GÓMEZ INGLADA, Margarida: "El cinema amateur al Prat del Llobregat" en VV.AA.: La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions, op. cit., p. 178-179.

¹⁹ Un apartado del capítulo 3 de este trabajo lo hemos dedicábamos a hablar de la censura en el cine amateur. En él comentábamos las gestiones del Centre Excursionista de Catalunya y la carta de contestación del Ministerio que reproducían en el n° 19 de la revista Otro Cine. También comentábamos como en el Arxiu Històric de Tarragona, en la Sección Fondo de Gobierno Civil, existen documentos sobre este tema y explicábamos algunos ejemplos de como se pasaban estos trámites a principios de los años 70.

Al miedo de no hacer nada que pueda inquietar a las autoridades policiales, hemos de sumar un pensamiento conservador y, en muchas ocasiones, una mentalidad en la que el cine amateur era un simple entretenimiento, donde los films debían ser simples gags cortos con cierta gracia²⁰. En Reus este era la forma básica de ver el cine amateur de la generación de cineastas amateurs de los años 50, unos cineastas que tenían muy presente buena parte de las limitaciones técnicas que hemos visto tenía el cine amateur. No es hasta la aparición de una nueva generación, hacia finales de los años 60, que no se ve una forma distinta de plantear el cine amateur. En esos años siguen habiendo personas que piensan que el cine amateur es el simple gag, pero muchos de estos nuevos cineastas creen que el cine amateur puede servir para expresar ideas, criticar a la sociedad, plantear prosicionamientos sociales o ideológicos ante temas de actualidad y, en esencia, hacer un cine sin ningún tipo de limitaciones. Esto llevará en algunos lugares a una confrontación entre cineastas y a la ruptura de asociaciones, aunque en Reus no ocurrirá ya que en esos años es escasa la incidencia de esa nueva generación, bien porque muchos no conectan con el mundo amateur reusense o porque lo abandonan muy pronto. Por eso, en el caso de Reus, esa renovación conceptual y temática vendrá de fuera, de grupos amateurs de Tarragona y Valls que aportaran una forma nueva de ver el cine amateur. Cuando en Reus comiencen a destacar gente nueva, por ejemplo Jordi Vall i Cirè, ya estamos a mediados de los años 70, para entonces esos cambios en la concepción y contenido del cine amateur ya están asimilados por los cineastas amateurs reusenses.

Esos cambios en los planteamientos y la visión del cine amateur van parejos a una evolución social, económica y técnica. A nivel técnico en el cine amateur

"La popularización de equipos (tomavistas y proyector) y sus accesorios ha sido paralela al aumento del nivel social alcanzado en los últimos años y especialmente a las grandes facilidades comerciales para su adquisición. También debe señalarse que la relativa sencillez en el manejo de los nuevos modelos (especialmente Super 8) ha posibilitado el acceso al cine aficionado de una masa de personas que se sentían incómodas con los prototipos Doble 8, con su ciertamente complicado manejo, cálculos de enfoque, de exposición, vuelta al rollo de la película, etc."²¹.

²⁰ Ver especialmente la definición de cine amateur en el capítulo primero y la entrevista a Josep Maria Mitjà en el anexo 3.2.16.

²¹ CERMEÑO, Cecilio Martínez: El cine amateur, Barcelona, Marcombo, 1978, p. 7. A continuación de esta análisis de la situación del cine amateur en España critica que, a pesar de esas ventajas y "pese al elevado número de personas poseedoras de un buen equipo amateur, los auténticos cineístas, aquellos que no se conforman con filmar sólo la carrera de motos, el domingo en la excursión, los primeros pasos del bebé o la corrida de toros, estos cineístas que planifican, estudian y llevan a efecto una realización, representan un porcentaje bastante menor del que sería deseable"; ya que para él "hacer cine amateur -y esto es bueno recordarlo- no es utilizar el tomavistas en sustitución de la cámara fotográfica para registrar unas imágenes muchas veces intrascendentes; hacer cine amateur auténtico es, ante todo, "crear" poniendo a prueba el sentimiento artístico, liberando el espíritu creador o acaso la vocación escondida".

Para muchos cineastas, analistas e investigadores esa popularización trajo la degradación del cine amateur. Para ellos ese aumento de personas con cámara de cine no sirvió para crear cineastas amateurs, sino cineastas familiares o cineastas sin pretensiones de crear obras cinematográficas. Para ellos el cineasta amateur era creación artística y no únicamente un simple entretenimiento²². Para ellos hacer cine no profesional no era tan simple como la propaganda de los nuevos aparatos les quería hacer creer.

²² José TORRELLA definió perfectamente estos planteamientos en 1960 en el artículo "Errores en el cine amateur. El individualismo miope" en Otro Cine, nº 44, Septiembre-Octubre 1960, Barcelona, Centre Excursionista de Cataluña, pp. 18-19. En él decía que "el proceso cinematográfico exige una suma de esfuerzos tan diversos como el de pensar un tema y darle estructura literaria, el de disponer la iluminación y demás artilugios de la técnica fotográfica, el de diseñar decorados y el de componer música. Producir una película significa movilizar un pequeño -no demasiado pequeño- ejército de artistas, técnicos y artesanos.

En principio parece -o, por lo menos, parecía- que el cine amateur podía encastillarse en la plataforma del individualismo. Lo reducido de su utillaje técnico, que ya fue creado pensando en el uso individual, más que otra cosa, lo hacía esperar así. Pero, claro, quienes idearon la disposición de unos equipos manejables por una persona en plan casero no contaban con que las irrefrenables inquietudes del hombre llevaran a éste, una vez en posesión de una pequeña cámara, más allá de las tomas familiares o turísticas. Para esos menesteres el poseedor de un tomavistas no precisa de otra colaboración que la de sus allegados en plan de pose y la del astro rey cuando se trata de exteriores.

Pero surgieron los verdaderos cineístas amateur -seres distintos a los meros poseedores de tomavistas-; hombres que vieron en el nuevo instrumento que se les ponía al alcance de la mano el medio de expresar unas ideas, ya fuesen de tipo intelectual o de tipo estético, o combinadas. Estos hombres mantuvieron aún el carácter individual de la creación cinematográfica amateur, y si requerían la colaboración de familiares o amigos era tan sólo como simples elementos auxiliares, ejecutores de las indicaciones que ellos mismos les daban. (...)

Desde hace varios años el censo de nuestros cineístas amateurs está poblado de una inmensa mayoría de lo que podríamos llamar artistas de la cámara, a veces puramente artesanos o técnicos, los cuales siguen dos caminos distintos. Mientras los unos, dándose perfecta cuenta de su limitación, saben despojarse del prurito individualista y acuden a la colaboración de otras personas que puedan suministrarles la primera materia de base literaria que ellos no se sienten capaces de dar por sí mismos, otros no advierten esa limitación, o piensan poder superarla, y se encierran en un individualismo en el que forzosamente han de ahogarse por falta de oxígeno.

(...) Aparte la separación entre guionista y realizador, que es la más inmediata y, a veces, aquella cuya necesidad tarda más tiempo en advertir el cineísta, hay otras especializaciones que la complejidad del hecho cinematográfico va haciendo necesarias. Incluso la cámara, que parece ser artículo inseparable del cineísta amateur -y adviértese que en los primeros años del Cine también parecía serlo del hombre de cine de entonces- empieza a ser cedida a manos ajenas en casos que, como el del maestro Pedro Font, quien lo hace fragmentariamente en algunas de sus películas, no puede imputarse a falta de dominio técnico, sino que obedece a deseo, o necesidad, de aligerarse de cargas que le priven de entregarse a la labor absorbente de la dirección.

Hay cineístas que trabajan en equipo, en plan de igualdad, más por gusto de compañía y de confrontación de opiniones e iniciativas, que por necesidad de colaboraciones especializadas. (...)

Ahora bien; mucho cuidado en que de un prurito individualista no se pase a otro prurito que resulta aún más censurable: el de rodearse de especializaciones profesionales remuneradas. Entonces el fin amateur pierde ese carácter. Y el cineísta debe procurar que no lo pierda".

Estamos de acuerdo que el cine amateur no es simple en cuanto al proceso creativo, porque es tan complejo como cualquier obra cinematográfica profesional de corta duración (cortometraje). Incluso el equipo necesario para su realización tampoco es tan sencillo, porque no hemos de olvidar que todo buen cineasta amateur debía contar con el tomavistas y el proyector, una visionadora o moviola, una empalmadora, un trípode, una pantalla donde proyectar, uno o varios focos, un fotómetro, filtros para efectos especiales, tocadiscos y un magnetofón para la sonorización y el laboratorio donde le rebelaran su película²³. Pero toda esta complejidad técnica no valía de nada sin la creatividad del autor, que como bien afirma Alberto Sánchez eran "gentes que viven de otro trabajo, siendo el cine para ellos un entretenimiento, en el mejor de los casos, un medio de expresarse"²⁴.

Ese medio de expresión, con el paso del tiempo se convierte en una forma de mostrarnos ese pasado, bien sean en historias de ficción o fantasía o en documentales, y en ello coinciden todos los historiadores que se han acercado a este tipo de cine. Para ellos el cine amateur es un excelente documento para hacer una historia local, de las mentalidades o de la vida cotidiana²⁵.

²³ v. IZQUIERDO, Gabriel y ALCOCER, José: "Iniciación al cine amateur" en *Arte fotográfico*, nº 294, Junio 1976, Barcelona, Ediarte p. 805.

²⁴ SÁNCHEZ, op. cit., p. s/n.

²⁵ Por mencionar algunos ejemplos Margarida GÓMEZ INGLADA, Margarida en "La història del cinema amateur pratenc" en GÓMEZ INGLADA (coord.), op. cit., p. 33, comenta que "Una visió global del cinema amateur pratenc ens permet, per exemple, observar el canvi en les modes del vestir, en els costums socials (locals freqüentats, oci, ...), la construcció de nous barris, etc. Però el cinema és també un reflex de les mentalitats i de les preocupacions socials. A tall d'exemple, podem apuntar alguns temes tractats pel cinema amateur. Josep Rocamora a *Adolescència* i Jordi Portillo a *Por un largo i estrecho camino*, ens parlen dels joves; els problemes psicològics són el centre de *Pel camí de Proust* de Fermí Marimón; el rol tradicional de la dona queda reflectit a *Una pequeña mujer* de Josep Oliva; la repressió sexual i les seves conseqüències, tractada sempre en un to humorístic, és el tema central de *Les ulleres* de Joan Sarrà i *El reprimido* de Josep M. Parera, entre d'altres; les relacions de parella, tema poc tractat pel cinema amateur, contràriament al que succeeix en els professional, centren *Arrebato* de Jesús M. García. Les diferències socials queden recollides a dues peces mestres del cinema pratenc: *La colilla* de Jordi Bringué i *Una magnífica levita* de Manel Villanova".

Peter MACNAMARA, op. cit., p. 43, considera al cine amateur como fuente de conocimiento de los cambios sociales a través del tiempo. Según él "la invención de cámaras de cine eficaces y poco costosas en los años 20 confirió al cine amateur el mismo valor que hasta entonces atribuían los historiadores y biógrafos a los retratos, correspondencias y diarios personales. Más aún, testigo espontáneo de su entorno social, el autor de cine amateur ejerce menos control sobre su escena y manifiesta menos interés en disimular su contexto. Por consiguiente, su testimonio constituye una fuente de información sobre la mentalidad que prevalece en la sociedad. Considerada en su conjunto (abarcando a veces hasta 30 años de su vida), la obra de un cineasta no profesional contribuye al conocimiento de largos periodos de nuestra historia. Las unidades la Historia no son ya los años y los Estados sino los tiempos de vida y la persona. Los inéditos se transforman así en testimonios de la vida cotidiana a través del tiempo".

Finalmente, José María CAPARRÓS en "El cinema amateur com a Testimoni de la Història Local", op. cit., p. 19; habla de que "aquestes pel·lícules seran un element imprescindible per a l'estudi de les mentalitats de determinada

• Cine Familiar

El otro tipo de cine no profesional es el cine familiar. Repitamos de nuevo que la diferencia esta en la intencionalidad del autor. El cine familiar no busca expresar ideas, "un film de famille est un «cadeau» que la famille se fait à elle-même"²⁶. Para muchos cineastas y críticos eran simplemente films de "burgueses honrados [que] filmaban al niño, al gato, al perro, al loro. Después escenas de la vida familiar de cerdos, conejos, pollastres y patos"²⁷; porque en esencia el cine familiar sustituye a la fotografía en los hogares de burgueses acomodados que se podían permitir el lujo de tener una cámara de cine. En los años 60 y 70 ese privilegio se extenderá a buena parte de la sociedad española, pero su función no cambiará y se mantendrá cuando el vídeo sustituya al cine familiar. La función social y los objetivos del cine familiar son los mismos que los de la fotografía, que según Jesús de Miguel es

"congelar un instante o momento decisivo que permite luego ser visto, revisto, interpretado (...) es además un acto social. Se sacan fotos de los ritos de paso: bautizos, comuniones, bodas, viajes de luna de miel, graduaciones escolares, cumpleaños de los hijos/as, viajes a Mallorca o a Grecia. En otras culturas se fotografía el primer día de escuela, la primera visita al dentista, etc."²⁸.

El cine familiar, como afirma Patricia R. Zimmerman, constituye un álbum familiar²⁹, es la memoria de la familia y la visión de sí misma. Lo que ocurre es que muchos historiadores, críticos y analistas en general se equivocan cuando utilizan el mismo concepto para cine amateur y el familiar, cuando ni los contenidos ni sus funciones son iguales. El cine familiar no expresa ideas, no plantea posturas ante temas de interés simplemente muestra algo que para su autor es un recuerdo de un momento de su vida, pero esto no significa que inconscientemente este tipo de cine no contenga elementos culturales e ideológicos que puedan ser analizados y estudiados por los historiadores.

societat, un testimoni enormement valuós per a la investigació de la Història i, més concretament, de la història local. (...) el cinema amateur, retarta un microcosmos personal, que esdevé -encara que sigui inconscientment- local. Jo m'atreveria a afirmar que difícilment es pot estudiar amb total rigor un sector de la Història sense comptar amb els films realitzats durant el període analitzat. Doncs, qui s'atreveria a estudiar la història d'un determinat país sense consultar les fonts coetànies, com per exemple, la premsa de l'època i els testimonis personals? Tanmateix, com investigar la història local sense consultar la premsa d'aquella localitat i els films amateurs realitzats en aquell àmbit social? En canvi, encara hi ha historiadors que intenten «fer història» prescindint del cinema de cada període. I molt més de les pel·lícules amateurs".

²⁶ GERMAIN, Bernard: "Madame Kodak, contre l'amateur, ou les conquêtes du super-8" en *Communications*, n° 68, 1999, Paris, Seuil, p. 184.

²⁷ MARTÍN, José María de: *Para comprender el cinema*, Barcelona, Dolmen, 1943, p. 112.

²⁸ DE MIGUEL, Jesús M.: "Fotografía" en BUXÓ, M. y DE MIGUEL, Jesús M.: *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1999, p. 24.

²⁹ v. ZIMMERMANN, Patricia R.: "Democracy and cinema: a history of amateur film" en VV.AA.: *Rencontres autour des Inédits. Jubilee book. Essays of amateur film*, Charleroi, INEDITS, 1997, p. 78.

Esos elementos culturales e ideológicos están en su contenido, en la selección de las tomas, en los temas o acontecimientos que se graban o en la trayectoria y clase social del autor. Pero un problema grave al que se enfrentan los historiadores cuando quieren analizar este tipo de cine, es que tiene una difusión exclusivamente reducida al ámbito familiar. Esa difusión, tan alejada de los planteamientos del cine profesional, choca muchas veces con los planteamientos iniciales de los historiadores. Pierre Sorlin afirmaba que

"Aun si no fueran proyectadas nunca, las películas nos interesarían como puntos de vista ante una época, como testimonios de una mentalidad. La presentación en una sala les confiere una nueva importancia: se convierten en objetos de cambio, provocan reuniones, sirven de pretexto para debates, ejercen una influencia"³⁰.

Nada de lo que expone Pierre Sorlin ocurre con el cine familiar, ni se proyecta en una sala con mucha gente ni crea un texto que exprese ideas. Aún así su proyección tiene sentido aunque solamente haya 1 espectador y muestra una visión concreta de una forma de entender la familia y su entorno. José Enrique Monterde considera que los films familiares

"registran y conservan la memoria de determinados momentos de la vida familiar, por lo general los más ceremoniales (bodas, bautizos, primeras comuniones, fiestas de celebración, etc.) o los más insólitos (vacaciones, viajes, etc.). Por tanto son unos films plenamente abocados a la pervivencia de la memoria, al recuerdo de tiempos pasados, seres desaparecidos y momento felices, lo cual les convierte en testimonios históricos, no de la «gran Historia», sino de la «pequeña Historia», la cotidiana, la que no queda inscrita en otro tipo de documentos"³¹.

Por ello es un documento perfectamente válido para hacer historia local, pero diferente al cine amateur en sus temas y forma de representación.

3.2. Reflejo de los temas

Las diferencias entre los distintos tipos de cine no llevan a la pregunta de ¿qué información podremos extraer de esos distintos tipos de cine?. En el cine profesional, en el caso de Reus, hemos visto como la mayoría de los films con imágenes de la ciudad son noticiarios y documentales del NO-DO³² y por ello vemos los acontecimientos que sucedieron en la ciudad desde la perspectiva del Estado. Acontecimientos como la Guerra Civil, las visitas de Franco o las Ferias de Muestra que son los principales temas por los que aparece Reus en estos noticiarios. En contraste el cine no profesional los trata desde un punto de vista local, sin artificios, donde vemos la fastuosidad de los

³⁰ SORLIN, Pierre: Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana, México, Fondo de cultura económica, 1977, p. 99.

³¹ MONTERDE, José Enrique, Cine, historia y enseñanza, Barcelona, Laia, 1986, pp. 165-166.

³² En el caso de las noticias del NO-DO transmiten la imagen que comenta Saturnino RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, op. cit., p. 162 y p. 244: "los problemas sólo existían fuera de las fronteras; en el interior todo era tesón, trabajo y paz" y "lo que realmente era la vida de los españoles en aquellos difíciles años no aparecía por ninguna parte, porque no podía o no convenía que apareciese".

actos y los detalles que la propaganda esconde, aunque no haya una crítica explícita. Para ver estas diferencias hemos realizado a lo largo del trabajo diferentes comparaciones, dos de las más interesantes son las visitas de Franco y las Feria de Muestras. En el primer caso se opone la propaganda del Estado sobre la figura de Franco con la visión de admiración del espectador hacia esa figura. En el caso de las Ferias de Muestras se opone la idea de progreso económico de España que dan los noticiarios a la visión lúdica de la visita al recinto. En este caso además, gracias a una serialización importantes de las filmaciones sobre la Feria de Muestras, hemos podido ver la evolución de esa visión no profesional de la feria, la existencia de una clara mirada local, burguesa y urbana y la aparición de ciertas críticas conscientes o inconscientes.

Además, hemos hecho un esquema de otros temas que podemos encontrar en el cine no profesional en Reus como la cultura material, la ideología y mentalidad, la religión, el arte y la cultura, la sociedad y el entorno geográfico. Una clasificación que muestra como el cine no profesional permite el estudio de una mezcla de temas históricos, antropológicos y geográficos. El estudio estadístico de esos temas nos lleva a la conclusión que los más frecuentes en el cine no profesional son la familia y la evolución de su entorno. Tenemos entonces que no todos los temas que deseamos estudiar aparecen en el cine no profesional. En Reus son escasos los documentos fílmicos de actos o actividades anteriores a la Guerra Civil, de oposición al franquismo o los problemas de la inmigración. La vida política de la ciudad tampoco aparece y hay unas lagunas temporales importantes. El cine no profesional de Reus solo es una serie de fragmentos de la vida de la ciudad que pueden ser analizados de forma individual -como hecho histórico concreto- o colectivamente -como modo de entender la vida de una ciudad de provincias-.

3.3. Niveles de representatividad

Tanto de forma individual como colectiva estos films tienen para la historia local gran interés. Miquel Porter i Moix afirmaba que

"els films no professionals poden constituir sovint testimonis fefaents i únics de grans fites de la història general. Als ulls de tothom s'han presentat les imatges que, per un atzar, un afeccionat va poder pendre del magnicidi de Dallas, amb la mort del President Kennedy. Quan es pugui fer un història de Catalunya en imatges, es veurà com fets trascendents - l'enterrament de Bosch Gimpera o Nicolau d'Olwer a l'exili americà- han estat documentats per càmeres de Super Vuit mil·límetres"³³.

El comentario de Miquel Porter nos permite valorar el nivel de representatividad como documento histórico que tienen los films no profesionales. Habrá una serie de films únicos cuyo

³³ PORTER i MOIX, Miquel: "El cinema, patrimoni cultural" en GÓMEZ INGLADA (coord.), op. cit., p. 14. En un sentido similar se expresaba Martin A. JACKSON en "El historiador y el cine" en ROMAGUERA, J. y RIAMBAU, E. (coord.): La historia y el cine, Barcelona, Fontamara, 1983, pp. 34; donde dice que "los films de aficionados tomados por particulares con ocasión de acontecimientos importantes -como la Liberación de París o el asesinato de un jefe de Estado-, pueden presentar un enorme interés histórico".

contenido sea significativo e importante, como los films familiares de la visita de Franco a Reus en 1942, la del Conde Ciano a Tarragona en 1939, la del cardenal Vidal i Barraquer en 1929 o la de Monseñor Tedeschini en 1929. Estos films son un documento histórico único porque ilustran unos acontecimientos socio-político determinados. Estos films nos dan dos tipos esenciales de información la de descripción del acto o acontecimiento y el estudio de la mentalidad. Otros, en cambio, como los films familiares sobre comuniones, bodas o bautizos necesitan de la serialización para obtener mayor información histórica. En la mayoría de casos estas filmaciones no son un documento audiovisual que testimonien un hecho socio-político único o puntual. En este caso la descripción del contenido concreto del film pasa a un segundo plano ante la comparación con otros films con el mismo contenido o temática. En ellos, el estudio de la vida cotidiana y las mentalidades es mucho más importante que la relación pormenorizada de las personas presentes o de los acontecimientos que suceden en el film.

Esas diferencias de representatividad del film no profesional como documento histórico no significan una mayor o menor importancia de unas determinadas filmaciones no profesionales, sino un uso y enfoque diferente en su análisis.

3.4. Niveles sociales

Hemos de pensar que el poder filmar ciertos acontecimientos socio-políticos esta en función de un nivel social que cambia con el tiempo. En los inicios del cine familiar (años 10 y 20 del siglo XX) y del cine amateur (años 30), estos se ha de vincular

"a gente que procedía de la fotografía, los más, ... [o a] nuevos llegados al medio que gozaban de una cierta holgura económica como para invertir en la compra de los recién comercializados equipos de rodaje y proyección"³⁴

En general, durante un largo periodo de tiempo la mayoría de las personas que realizan cine no profesional eran, como afirmaba en 1943 José María de Martín, "burgueses honrados [que] filmaban al niño, al gato, al perro, al loro... [o] escenas de la vida familiar de cerdos, conejos, pollastres y patos"³⁵. Reus no es ninguna excepción en esta situación. Hemos visto como en los orígenes del cine no profesional reusense son muy importantes las personas vinculadas al mundo de la fotografía, como impulsoras de films o grandes animadoras de asociaciones de cine no profesional y hemos podido comprobar como en los inicios del cine familiar este es realizado principalmente por una burguesía reusense acomodada o de clase alta.

Pero, creo que debemos pensar que tampoco podía ser de otra manera, ya que solamente los fotógrafos y la alta burguesía tenían acceso a los equipos necesarios para practicar este tipo de cine. Los primeros por su trabajo y los segundos por su poder

³⁴ ROMAGUERA, Joaquín: "Esbozo de una historia del cine amateur español" en VV.AA.: Historia del cortometraje español, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares - Filmoteca de la Generalitat Valenciana - Caja de Asturias-Obra Social y Cultural - Sociedad General de Autores de España, 1996, p. 341.

³⁵ MARTÍN, op. cit., p. 112.

adquisitivo y su disponibilidad de mayor tiempo libre³⁶. La diferencia de Reus con el conjunto de Cataluña esta en la escasa presencia de médicos en estos inicios del cine no profesional³⁷. Esta presencia no aparece en Reus con cierta importancia hasta la década de los años 50. En esos años la composición social del cine no profesional ha evolucionado y las clases sociales medias van accediendo al cine no profesional poco a poco. Es una evolución progresiva que hace que hacia los años 70 la composición social del cine no profesional sea muy diferente a la de sus inicios. Para entonces en toda España "casi todos los cineastas procedían de la clase media o media-baja (funcionarios, médicos, profesores, comerciantes...)", como explican Joaquín Canovas y Juan F. Cerón, ya que según ellos, "personas de un nivel cultural inferior no disponían ni de la cultura, medios o tiempo necesarios para dedicarse al cine"³⁸. Las causas de este cambio están en el aumento del nivel de vida. Pero a pesar de esa popularización el cine no profesional seguía siendo una afición que implicaba un reembolso económico importante que no estaba al alcance de todas las familias³⁹.

³⁶ El cineasta amateur pratenc Fermí MARIMÓN, op. cit., p. 33, explicaba que "obtener una càmera de 9,5 mm i disposar de pel·lícula verge no estava a l'abast de tothom. Cada metre de cinta equivalia a deu pessetes". La falta de película virgen se agravara en los años 40. Las consecuencias humanas y económicas de la Guerra Civil y de la posguerra hacen que el cine no profesional sufra una profunda transformación y crisis. Por todo ello, es lógico pensar que en los años 40 solamente los muy bien situados económicamente tienen posibilidades de filmar alguna cosa en cine.

Además para la mayoría de la población la disponibilidad de tiempo libre en la primera mitad del siglo XX es escasa. Albert ARNAVAT, M. Jesús MUIÑOS y Jordi TOUS en "Reus sota la Restauració borbònica (1874-1923)" en ANGUERA, Pere (dir.): Història General de Reus, Reus, Ajuntament de Reus, 2003, vol. III, p. 233, explican que "la jornada de treball, [a Reus era de] entre 12 i 15 hores diàries" seis días a la semana.

³⁷ En 1960 José ARRAUT de OSSÓ explicaba en el artículo "La «Asociación de Cine Científico»" en Otro Cine, nº 43, Julio-Agosto 1960, Barcelona, Sección de Cinema del Centre Excursionista de Catalunya, p. 11; que "sorprendió el comprobar la cantidad de médicos y farmacéuticos interesados en cuestiones de cine, muchos de los cuales contaban ya con equipos cinematográficos y que si bien la mayoría empezaron como casi todos los «amateurs», practicando el cine familiar, posteriormente usaron sus máquinas para filmar, de acuerdo con sus respectivas profesiones, las intervenciones quirúrgicas o las experimentaciones farmacológicas que consideraban interesantes".

³⁸ CANOVAS, Joaquín y CERÓN, Juan F.: Murcianos en el cine, Murcia, Cajamurcia, 1990, pp. 42-43.

³⁹ Artículos como los de IZQUIERDO y ALCOCER, op. cit., p. 805; el de Manuel ROCA: "Mercado" en Diario Español, 29 de noviembre de 1970, p. 13; o el catálogo de material cinematográfico no profesional aparecido en Imagen y sonido, nº 126, Barcelona, Diciembre 1973, pp. 122-132, explican lo que se necesita para hacer cine amateur y su coste. Como ya hemos comentado anteriormente el coste de un equipo de cine amateur en 1970 podía salir entre las 15.227 pts y las 58.849 pts. Por otra parte, en el Archivo particular de Jordi Vall Ciré también podemos comprobar los precios de la adquisición de proyectores y tomavistas y ver como estos aparatos estaban grabados con un impuesto del 15% como artículos de lujo. Si comparamos estos precios con el nivel de vida de los españoles vemos que posibilidades había de comprar una cámara de cine en la década de los años 70. En esos años la renta per cápita de los españoles pasa de 35.791 pesetas a 83.238 pesetas, reduciéndose los gastos alimentarios -gasto básico- del 55,3% del total del gasto personal de 1958 al 38% de 1973, mientras que los gastos diversos -en donde se incluiría la compra de aparatos de cine- pasan, en

4. REFLEXIONES FINALES

4.1. Hacer historia con el cine

En el aire nos han quedado todavía algunas preguntas por responder. La primera es si ¿El cine sirve para hacer una historia que no sea simplemente artística? La respuesta positiva a esta pregunta viene avalada por un consenso prácticamente generalizado de los historiadores en este tema. Michèle Lagny expresa, con las siguientes palabras, la situación actual del cine respecto de la historia:

"La historiografía actual presenta tres sectores particularmente desarrollados: la historia estética del film, la historia económica del fenómeno cinematográfico y, más recientemente, su historia socio-cultural. La primera historia predomina y dispone de «modelos» preexistentes, los de la historia del arte y de la literatura que ha debido de adaptar. La segunda se desarrolla dentro de la esfera de influencia de la economía general y parece independiente de la precedente sin que pueda substraerse a determinaciones tecnológicas o sociológicas. Por último, la historia socio-cultural se enmarca dentro del vasto campo de la historia social y confrontada a todo tipo de metodologías más o menos claramente conceptualizadas en el marco de la historia de las representaciones, de las mentalidades, de los fenómenos culturales"⁴⁰

Pero este consenso no significa una mayor utilización del cine en los trabajos de investigación de historia social del siglo XX⁴¹. La presencia del cine en las clases de las facultades de historia ha aumentado considerablemente, igual que en otras

ese mismo periodo, del 17,8% al 31,6% (Datos extraídos de Abdón MATEOS y Alvaro SOTO: El final del franquismo, 1959-1975. La transformación de la sociedad española, Colección Historia de España n° 29, Madrid, Historia 16-Temas de Hoy, 1997, pp. 22-45).

⁴⁰ LAGNY, op. cit., p. 27.

⁴¹ Para Pierre SORLIN "La historia siempre ha sido y sigue siendo prioritariamente tributaria de los textos; utiliza marginalmente los documentos visuales, que tiende a considerar secundarios; en la mayoría de los trabajos históricos, la iconografía es un anexo de la bibliografía; las fuentes representativas a menudo son llamadas al rescate, pero tan sólo para dar una confirmación, para ajustar un detalle; las obras de historia (las de las escuelas, pero también las del gran público y aun las de los especialistas) están atestadas de ilustraciones, generalmente mal comentadas, a menudo repetitivas, de las que nos preguntamos si no son un lujo complementario. Ningún historiador cita un texto sin "situarlo" o comentarlo; en cambio, algunas aclaraciones puramente fácticas bastan, en general, para la ilustración. Tras esta clase de indiferencia no es difícil notar una tendencia profunda a sobrestimar lo que es visual; cuando las palabras ya no valen, cuando el redactor busca en vano otros calificativos, recurre a la imagen, a la que atribuye virtudes casi mágicas; habla "por sí misma", "muestra", y esto basta; la iconografía parece garantizar una especie de presa inmediata sobre la época, sobre los hombres y los lugares de que trata el libro; perforando la trivialidad de lo escrito, abre una profundidad, una tercera dimensión; confiere un volumen a la evocación del pasado y, al hacerlo, adquirimos la certidumbre de que la gente en verdad era tal como está descrita" (Pierre SORLIN: Sociología del cine..., op. cit., p. 33). En esa línea Marta SELVA y Anna SOLÀ en "El cinema com a document històric" en L'Avenç, n° 242, Desembre 1999, Barcelona, L'Avenç, s.l., p. 70, afirman que "Hi ha hagut més atenció del cinema envers la història que no pas al revés, donada l'encara persistent dinàmica que mobilitza el treball historiogràfic de metodologies més vinculades a la documentació escrita que no pas a la gràfica".

carreras, pero no deja de ser un mero complemento testimonial y existen muy escasos enfoques didácticos universitarios para el análisis y utilización de esta fuente.

Las imágenes cinematográficas pueden ser una nueva forma de comunicar los conocimientos históricos al resto de la sociedad y si bien el aumento de documentales históricos en el cine y la televisión es innegable, esta totalmente controlado por periodistas y se relega al historiador al papel de mero asesor con mayor o menor implicación en el producto final. El joven historiador no es capaz de plantearse la posibilidad de explicar la historia a través de imágenes porque no se le enseña a utilizar el cine como elemento de expresión de la historia, mientras que los conocimientos del periodista son escasos sobre la ciencia histórica -hablamos de los conceptos básicos y no del relato de acontecimientos-⁴².

En resumen, el film sigue siendo un reducto para un determinado tipo de historiadores que han descubierto en él nuevos campos de investigación más allá del puramente artístico. Ellos han ampliando su campo de trabajo hacia modelos de historia cultural, pero el resto de historiadores parece incapaz de acercarse adecuadamente a este tipo de documento, igual que le cuesta acercarse al mundo de la imagen en general para utilizarla en sus investigaciones, pese a que estén de acuerdo en su utilidad⁴³.

4.2. Cine y corrientes historiográficas

Otra de las preguntas que nos quedaba por responder era ¿Qué tipo de historia podremos hacer con el cine: social, económica, de la vida cotidiana, política, postmoderna, marxista, etc.?

Hace poco reproducíamos una cita de Michèle Lagny que nos decía que en los estudios actuales sobre el cine se

⁴² Mientras que el concepto mayoritario de los historiadores españoles siga siendo el expresado por Julio ARÓSTEGUI (op. cit., p. 331) en la siguiente frase: "El producto final de la historiografía tiene como vehículo prácticamente exclusivo, ... el lenguaje verbal"; y no se asuma que la historia también se puede expresar en imágenes y en lenguaje audiovisual, poco se podrá hacer para cambiar la dinámica actual. Montserrat HUGUET plantea en "La memoria visual de la historia reciente" en Gloria CAMARERO (ed.): La mirada que habla (cine e ideologías), Madrid, Akal, 2002, pp. 8-11, que existe una corriente de pensadores que rechazan la utilización de la imagen visual porque creen que "pone en peligro la cultura escrita". Mientras que en España este planteamiento va cambiando poco a poco, en otros países de Europa la relación con el mundo audiovisual del historiador parece totalmente aceptada implicándose en proyectos cinematográficos, televisivos e informáticos como autores o guionistas, según explica Giuseppe GALASSO en Nada más que historia. Teoría y metodología, Barcelona, Ariel, 2001, p. 241.

⁴³ Parece ser que uno de los problemas para esa utilización es el desarrollo de un adecuado marco de análisis de esta nueva fuente. En este sentido Michèle Lagny afirma que "los filmes se han convertido en «nuevas fuentes», al igual que las fuentes orales, las cuales pueden ser ahora fuentes «audio-visuales», con la práctica de la grabación sonora, fílmica o videográfica de testimonios directos. Estas nuevas fuentes implican, evidentemente, el desarrollo de nuevos métodos críticos que autorizan su transformación en documento" (LAGNY, op. cit., p. 67). Además explica que "en el caso del cine, cuando se utiliza el film como fuente, el problema se agudiza todavía más puesto que la lectura fílmica es una práctica más difícil que la lectura de un texto escrito, al menos en el cuadro de la formación de los historiadores" (LAGNY, op. cit., p. 199).

desarrollaban tres caminos: el estético, el económico y el socio-cultural⁴⁴. Centrándonos en este último Lagny hablaba de la utilidad del cine en el campo de las representaciones, la cultura y la mentalidad⁴⁵. En el campo de la mentalidad⁴⁶ ella misma criticaba la utilización del cine porque comportaba

“la práctica de una historia cuantitativa de «tercer nivel», tratando de fuentes serializables, con la idea de que es precisamente a través de gran cantidad de textos que se podían abarcar las prácticas culturales de masas. (...)»

Sin embargo, la relativa pobreza de los resultados obtenidos en relación al exceso de trabajo provocado por la investigación documental siempre ha dado paso a otra técnica: la de los «flashes representativos» que explotan toda la diversidad del estudio de un caso, preferentemente a partir de prácticas observables en contextos populares. (...)»

Las dos técnicas de tratamiento de los objetos culturales son criticadas. La serialización porque manipula dichos objetos como «ítems» económicos o demográficos, con el peligro de una subevaluación del elemento simbólico: en función de ¿qué y cómo contruir los criterios de una serialización que autorice la descripción de una manera de pensar o de sentir? Por otra parte, el análisis de las series forzadas a construir «un general», abstracto, «que hace pasar por una forma compartida de la particularidad» de cada individuo «medio» (es decir, estadísticamente definido). En cuanto al segundo enfoque, de tipo «micro-histórico», obliga a una extrapolación de «casos» específicos de los que no existen (pruebas, medios) para decidir si son o no marginales ...; considerados como puntos de entrada que permitirían «acceder a la comprensión de una cultura en su totalidad», devienen «signos» que simbolizan todo un sistema y conducen a una «pansemiología (rampante)»⁴⁷

De una u otra manera, el cine es una más de las fuentes⁴⁸ que permiten el estudio de la evolución de las ideas y el estudio de

⁴⁴ LAGNY, op. cit., p. 27.

⁴⁵ Para conocer la evolución y las características de las distintas corrientes historiográficas, así como las particularidades de algunas de ellas, son interesantes los siguientes libros: ARÓSTEGUI, op. cit., pp. 98-148; IGGERS, Georg G.: La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales, Barcelona, Labor, 1995; BURKE, Peter (ed.): Formas de hacer Historia, Madrid, Alianza, 1993; y BURKE, Peter: Formas de Historia cultural, Madrid, Alianza Editorial, 2000. Hemos de mencionar aparte el libro de Eric HOBBSBAMM: Sobre la historia, Barcelona, Crítica, 1998, porque en el capítulo 16 (pp. 205-219) realiza diferentes reflexiones sobre la historia de los de abajo. En ese texto de 1985 describe esta historia centrada en el estudio de las personas del pueblo, su evolución y sus características. En los años 80 Hobsbawm la calificaba como moda, desde entonces ha evolucionado en consonancia con la evolución que ha experimentado la historiografía en estos últimos años, pero el interés está en que el cine no profesional es una excelente fuente para este tipo de historia.

⁴⁶ Es ampliamente reconocido el papel del cine en el campo del estudio de las mentalidades en el siglo XX. En este sentido Peppino ORTOLEVA en Cinema e storia. Scene dal passato, Torino, Loescher editore, 1991, p. 24, opinaba que “il cinema può essere una fonte utile per la storia delle mentalità” colectiva o dominante.

⁴⁷ LAGNY, op. cit., p. 196-198.

⁴⁸ Julio ARÓSTEGUI, op. cit., p. 338, define la fuente histórica como “todo aquel objeto material, instrumento o herramienta, símbolo o discurso intelectual, que procede de la creatividad humana, a cuyo través puede inferirse algo acerca de una determinada situación social en el tiempo”.

las mentalidades sociales individuales, dominantes⁴⁹ o colectivas. Uno de los apartados más interesantes en su estudio es la investigación sobre la transmisión del conocimiento histórico a la sociedad. En palabras de José Enrique Monterde "es evidente que la memoria está en permanente relación con el discurso histórico; en cierto modo ella misma lo es, una vez deja de ser un fenómeno de la conciencia y pasa a explicitarse"⁵⁰. Pero Monterde va más allá y afirma que

"se trata de un discurso histórico que parte de la experiencia (vivida o recibida en herencia) y que acostumbra a darse mucho menos institucionalizado que la Historia tradicional. De ahí que algunos consideren que la memoria, o lo que algunos llaman «memoria popular», como variante de la memoria colectiva correspondiente a aquellos grupos que no han estado o están en posesión del poder, sea un reducto de la «otra» Historia"⁵¹.

Uno de los ejemplos de la utilización de estos conceptos es el trabajo de Paloma Aguilar⁵². En él utiliza el término de memoria colectiva y establece para el conjunto de la sociedad un retrato de lo que piensan de la Guerra Civil en función de lo que piensa un grupo, el grupo dominante. Para ello afirma utilizar el No-Do, pero no utiliza las imágenes como fuente, ya que manifiesta que no lo ha visto y que ha utilizado los guiones y los partes de censura.

Pero la historia de las mentalidades no es el único campo para el cine. Pierre Sorlin dice que

"Uno de los motivos más importantes para el estudio de las películas es que apartan la atención de los espectadores de los temas tradicionales de la alta política y la macroeconomía y la dirigen hacia temas que, dado que afectan a la gran masa de la población también son muy significativos: estilo de vida, valores morales y cultura general(...) es una investigación sobre la historia social comparativa que extrae su material de un espectáculo que sigue siendo popular: el cine"⁵³.

Lo comentado en este apartado y lo visto en este trabajo pone de manifiesto que el cine puede servirnos para estudiar aspectos socio-históricos desde cualquier enfoque histórico que queramos dar a nuestra investigación, siempre que tengamos en cuenta los condicionantes propios de esta fuente: conservación, temporalidad (solamente puede utilizarse a partir de principios

Por tanto, el cine es una fuente histórica que esta dentro de estos parámetros.

⁴⁹ Pierre SORLIN afirma en Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990, Barcelona, Paidós, 1996, p. 84, que "estudios recientes han insistido en la importancia de lo que algunos historiadores denominan «memoria dominante». Instituciones como los partidos políticos, los sindicatos, periódicos y compañías cinematográficas ofrecen reconstrucciones del pasado que están en mutua contradicción y a la vez intentan ganarse el consentimiento de los ciudadanos. La variedad de imágenes evita que una de ellas sea plenamente aceptada por encima de las demás, aunque algunas son más sólidas que otras: son «dominantes»".

⁵⁰ MONTERDE, op. cit., p. 134.

⁵¹ Ibídem.

⁵² AGUILAR FERNANDEZ, Paloma: Memoria y olvido de la Guerra Civil española, Madrid, Alianza, 1996, pp. 28-32.

⁵³ SORLIN, Cines europeos ..., op. cit., pp. 14-15.

del siglo XX) y origen (tipo de film, selección de imágenes...). Pero, estamos de acuerdo con Alfonso del Amo, que

"El tipo de información que puede obtenerse a través del estudio de los materiales cinematográficos, considerados como documentos, sobre su época, será diferente al que se obtenga del estudio de otras fuentes documentales pero ni más accesible ni más abundante. Por tanto, los documentos cinematográficos no constituyen ningún tipo de fuente documental privilegiada"⁵⁴.

4.3. Utilidad del cine

Esta afirmación de Alfonso del Amo, responde a otra de las cuestiones que nos planteábamos ¿Qué utilidad o función específica puede tener el cine en la historia? Si bien nuestra postura va en la línea que apunta Alfonso del Amo de que el cine no es ninguna fuente privilegiada, conviene matizar esta afirmación tras nuestro trabajado con films no profesionales.

Todo historiador trabaja sobre documentos⁵⁵. Esto supone que el historiador solamente puede aproximarse o conjeturar -mejor o peor según su capacidad, experiencia y conocimientos- a los hechos o a lo que la sociedad pensaba en el pasado. El historiador no puede retroceder físicamente en el tiempo para corroborar o desmentir sus hipótesis, necesita el documento y el documento es un filtro de la realidad⁵⁶. Si esto es así para todo el resto de fuentes, entonces por qué se discute si el cine refleja la realidad histórica o se invalida su contribución afirmando que no es la realidad y ni tan siquiera el pensamiento de la sociedad ya que es algo irreal, un sueño. Un film no se diferencia de cualquier otro documento histórico en cuanto a su utilidad para el trabajo histórico. Un film, igual que otras fuentes históricas, es una huella del pasado, un vestigio filtrado de ese pasado. Estudiándolo a conciencia, sometiéndolo, como el resto de fuentes históricas, a una rigurosa crítica documental (con la metodología de análisis que se crea más adecuada) y haciéndole las preguntas convenientes, todos los films nos pueden aportar información sobre nuestro pasado histórico. Pero no creo, como hacen Marc Ferro o Pierre Sorlin, que el cine sea una fuente histórica privilegiada. El cine es una fuente más que junto con las otras mejora nuestro conocimiento histórico⁵⁷. El cine aporta distintos tipos de información, como hemos podido ver en este trabajo. Información

⁵⁴ La frase de Alfonso del Amo es recogida por SAIZ, María Dolores en "Conversación y reconstrucción cinematográfica. Entrevista con Alfonso del Amo" en PAZ, M^a Antonia y MONTERO, Julio (coord.): Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda, Madrid, Complutense, 1995, p. 172-173.

⁵⁵ Sobre la naturaleza del documento conviene leer a Julio ARÓSTEGUI, op. cit., pp. 289-297.

⁵⁶ Para todo el proceso de desarrollo del análisis histórico es conveniente consultar el libro de Julio ARÓSTEGUI, op. cit., pp. 273-398.

⁵⁷ JACKSON, op. cit., pp. 14-15, afirma que "lo que el cine puede ofrecer es una visión limitada, y una imagen fugitiva, que es siempre incompleta y a veces engañosa, pero que, utilizada en el momento oportuno, proporciona al especialista en Ciencias Sociales indicaciones válidas sobre la cultura y las grandes ideas de una sociedad determinada. En ese sentido, el cine no es más útil al historiador que las manifestaciones literarias y artísticas de la época, aunque desde luego tampoco lo es menos".

que va desde el relato del hecho a la visión del pensamiento de los distintos grupos humanos.

Se podría objetar que con los problemas metodológicos que conlleva la utilización del cine como fuente⁵⁸, para que utilizarlo cuando otras fuentes ya nos aportan la información que deseamos y dan menos trabajo. Martin A. Jackson escribía en 1983 que

"Habrà quien sostenga que la investigación a partir del film no proporciona suficientes informaciones nuevas realmente válidas para justificar la labor que entraña. A eso hay que responder que es imposible comprender la sociedad contemporánea sin referirse a los films que se han venido realizando desde hace setenta años. El cine ... es parte integrante del mundo moderno"⁵⁹

No afirmamos, con lo comentado, que el cine no tenga ninguna utilidad existiendo otras fuentes. Creo que el cine aporta información que en ocasiones no contienen otras fuentes y en

⁵⁸ SELVA y SOLÀ, op. cit., p. 70, afirman que "les imatges generen un desconcert metodològic que encara avui ... no sembla en absolut superat. (...) Les arrels d'aquesta incomoditat tenen un substrat cultural i responen a la idea il·lustrada que dóna a les imatges un valor sempre complementari al text i quasi mai a l'inrevés. No solucionaria res, d'altra banda, proposar una inversió de categories o de jerarquies, però sí que pensem que és necessari alertar sobre aquesta convenció interioritzada que afecta amb la mateixa radicalitat altres àmbits de la producció cultural i que té com a resultat descartar les dades i les aportacions que altres documents, proporcionarien al coneixement de realitats o de situacions preexistents. Cada document de cultura requereix una lectura diferenciada a partir dels mecanismes que l'ordenen i exigeix tenir present que sovint aquest documents proposen una contraanàlisi de la societat de la qual emergeixen".

⁵⁹ JACKSON, op. cit., pp. 21. Además Jackson afirmaba que "Los jóvenes investigadores que inician en la actualidad su carrera profesional, han crecido en un mundo dominado por los media; de modo que no es sorprendente que busquen en el cine respuestas a las preguntas que sus antecesores trataron de resolver a partir del libro. (...) Los historiadores jóvenes, por su parte, no abandonan radicalmente la letra impresa en favor de la pantalla. Pero han aprendido, quizás intuitivamente, que el cine puede ser de gran utilidad y a veces incluso de una importancia capital para el estudio de la cultura contemporánea. Empleo el término «intuitivamente», porque son muy pocos los historiadores actuales que han recibido unas enseñanzas enfocadas en esa dirección en el curso de sus años de estudios. Tan sólo un puñado de universidades ofrecen a sus estudiantes de Historia un catálogo de films y, que yo sepa, ni una sola ha inscrito como asignatura obligatoria en el programa de estudios de los alumnos muy avanzados el análisis de las fuentes cinematográficas. (...) Algunos historiadores expresaron tiempo ha su temor de que la utilización del cine como fuente de documentación hiciera descender el nivel de los conocimientos tradicionales y estimulara la facilidad en menoscabo del trabajo y la reflexión personal. Se equivocaban. Utilizar el material cinematográfico no lleva a prescindir de la letra impresa; por el contrario, exige un estudio más profundo del material secundario, ya que sin un conocimiento suficiente de la época y del contexto de un film, el historiador no aprenderá nada viéndolo. Por muy a favor que esté del cine como fuente, ni un solo historiador serio dirá que la letra impresa, tan utilizada por él y sus colegas, está siendo sustituida. Pero lo que hay que reconocer es que el cine permite al investigador explorar una nueva dimensión de su tema y comprender mejor el período que estudia, y también que, gracias a él, el historiador puede llegar a hacer unas reflexiones sobre los tiempos modernos de una profundidad y una lucidez aún inigualadas" (pp. 38-39).

otras ocasiones complementa o contradice la información que aparece en esas otras fuentes. En 1898 Boleslaw Matuszewski afirmaba que el cine "puede verificar testimonios verbales, y si los testimonios humanos se contradicen sobre algún hecho puede resolver el desacuerdo"⁶⁰. Desde esa afirmación se ha recorrido un largo camino sobre la utilidad historiográfica del cine. Ferro hablaba de "considerar las imágenes como tales, sin perjuicio de recurrir a otros saberes para captarlas mejor"⁶¹. Desde los planteamientos de Ferro se ha evolucionado hacia las afirmaciones de Pierre Sorlin que dice que "cine y televisión no aportan un simple complemento a las fuentes generalmente empleadas para estudiar las representaciones: su intervención corre el riesgo de modificar el enfoque histórico en este dominio"⁶². Esto es totalmente cierto, el cine puede modificar el enfoque histórico porque ha permitido cuestionar la idea ilustrada de la historia como ciencia dando pie a posturas postmodernas como las de Robert A. Rosenstone⁶³. Pero cuando deseemos utilizar el cine para comprender hechos sociales, políticos y culturales del pasado hemos de ser modestos y ver el cine como una fuente más, sin perder de vista que el cine forma parte de la cultura de la imagen, con sus mismas funciones. Demetrio E. Brisset explicaba que

"las funciones de la imagen son las mismas que las de todas las producciones propiamente humanas en el curso de la historia, que pretendían establecer una relación con el mundo. Sin intenciones de exhaustividad, destaca los tres modos principales de esta relación:

- 1) El modo simbólico: las imágenes sirvieron inicialmente como símbolos religiosos, pasando luego a transmitir valores.
- 2) El modo epistémico: la imagen aporta informaciones (visuales) sobre el mundo, cuyo conocimiento permite así abordar.
- 3) El modo estético: la imagen está destinada a complacer a su espectador, a proporcionarle gratas sensaciones específicas. Esta función es casi indisociable de la noción de arte"⁶⁴.

El cine cumple todas estas funciones, que en resumen son:

- 1) Transmisor de ideas
- 2) Documento histórico
- 3) Arte, pudiendo estudiar su evolución estética.

El cine amateur también cumple esas tres funciones y además, dentro de la función artística o estética complace al espectador y da placer al creador o realizador. La mayoría de cineastas amateurs disfrutaban más realizando el film que viéndolo. En cambio, en el cine familiar estas funciones presentan algunas diferencias:

⁶⁰ MATUSZEWSKI, Boleslaw: "Una nueva fuente de la historia: Creación de un depósito de cinematografía histórica (1898)" en CAPARRÓS LERA, José María: 100 películas sobre Historia Contemporánea, Madrid, Alianza, 1997, p. 752.

⁶¹ FERRO, Marc: Cine e historia, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 26.

⁶² SORLIN, Sociología del cine..., op. cit., p. 25.

⁶³ v. ROSENSTONE, op. cit., 1997. Para entender el posmodernismo y las nuevas corrientes historiográficas es conveniente ver el libro de Julio ARÓSTEGUI, op. cit., 134-148.

⁶⁴ BRISSET, Demetrio E.: Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, p. 39.

- a) En el modo simbólico la transmisión de valores es más inconsciente que consciente. No hay un deseo de transmitir ideas por parte del realizador y los valores o ideas que transmite el cine familiar son los que impregnan la vida del autor, los que forman parte de su realidad social. El filmar la boda o la primera comunión del hijo no tiene por objeto transmitir una idea religiosa de la vida, esa filmación formará parte de su álbum familiar y lo que se ve en ella esta en función de una presión social que lleva a un ritual concreto en la vida de una persona. Esto es lo que muestra el film, esa presión y por ello los valores presentes en la sociedad, que son mostrados de forma inconsciente.
- b) Constituye un excelente documento de la vida cotidiana. Aporta una información visual seleccionada de momentos de la vida de determinadas personas y grupos sociales.
- c) No existe un placer en el espectador sino en los participantes y autores, porque el círculo de visión de estos films es reducidísimo. Si tenemos presente que estos films reproducen acontecimientos o hechos vividos por el autor, su visión le hace revivir ese hecho o acontecimiento. Entonces el placer que tiene al visionar estos films esta en las imágenes que ve o en el recuerdo que esas imágenes le produce.
- d) La noción de arte es absolutamente inexistente en estas filmaciones.

4.4. Cine e historia local

Nos quedan únicamente tres preguntas por responder: ¿se puede utilizar el cine en la historia local?, ¿qué tipo de cine podremos utilizar? y ¿nos servirán, para la utilización del cine como documento histórico, todos los pasos y todos los géneros?

La respuesta a la primera pregunta es afirmativa, ya que si podemos utilizar el cine como documento histórico porque no poderlo utilizar en la historia local o la microhistoria⁶⁵. Este trabajo ha hecho precisamente eso, utilizar el cine para investigar algunos hechos o acontecimientos de la historia local. Lo que ocurre es que a los problemas que hemos comentado para la utilización del cine en historia, especialmente los de carácter metodológico, se unen otros específicos para su uso en historia local. Los tres más importantes son:

- Según el lugar existirá una evidente escasez de films. Esa escasez puede ser de un determinado tipo de cine o una falta importante de documentos audiovisuales del lugar que se desea estudiar. En Reus, caso aquí estudiado, hay un evidente menor número de films profesionales, ya que Reus no ha sido escenario habitual de filmaciones de cine profesional ni lugar destacado para los noticiarios o documentales. Esa escasez de films profesionales esta sumamente compensada por la abundancia de cine no profesional, especialmente amateur.
- La recuperación y conservación del cine no profesional no es igual en todos los lugares. En muchas localidades todavía hay que hacer un importante trabajo de recuperación de este tipo

⁶⁵ Las relaciones entre la historia local y la microhistoria las pone de manifiesto Julio ARÓSTEGUI en su excelente manual sobre investigación histórica, op. cit., pp. 142-144.

de filmaciones y eso dificulta enormemente la tarea del historiador.

- La escasa información del contexto del film. La bibliografía sobre este tipo de cine, sus films y sus autores es escasa y muy desigual geográficamente. La información hemerográfica local también puede ser muy desigual, aunque habiéndola los comentarios sobre este tipo de films son, en la mayoría de ocasiones, escasos y se limitan, en infinidad de ocasiones a una simple relación de títulos.

A pesar de estos problemas, lo que es seguro es que en historia local todos los films, todos los pasos y todos los géneros tienen una utilidad, siempre que sean adecuadamente interrogados y contextualizados temporal, social y tecnológicamente. Por ejemplo, Peter MacNamara habla de que

"su testimonio constituye una fuente de información sobre la mentalidad que prevalece en la sociedad. Considerada en su conjunto (abarcando a veces hasta 30 años de su vida), la obra de un cineasta no profesional contribuye al conocimiento de largos periodos de nuestra historia. Las unidades de la Historia no son ya los años y los Estados sino los tiempos de vida y la persona. Los inéditos se transforman así en testimonios de la vida cotidiana a través del tiempo"⁶⁶.

Mientras que Patricia Zimmerman afirma que los films amateurs ponen en relación o en contradicción

"the maker and subject, between the film and history, between representation and history between the international and the local, between reality and fantasy, between the real and the imaginary, between the nation and the empire, and between gender and race"⁶⁷.

Lo que nosotros hemos visto en el caso de Reus es que los films no profesionales complementan o contradicen la información que otras fuentes aportan y lo hacen desde una visión próxima a la mentalidad individual y local en el sentido de pertenecer a un lugar del que se siente orgullosos, que es su ciudad.

Creemos, como hacen otros investigadores como Ken Plummer o Patricia R. Zimmerman⁶⁸, que los films no profesionales se asemejan a los diarios, las fotografías personales y la literatura no profesional. Son los documentos personales del siglo XX. Si los diarios, las fotografías personales y la literatura no profesional ya son plenamente aceptados en la

⁶⁶ MACNAMARA, op. cit., p. 43.

⁶⁷ ZIMMERMANN, Patricia R. "Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film" en *Film and History*, nº 1, spring 1996 (vol. 8), Londres, John Ubbe & Company, p. 85.

⁶⁸ PLUMMER, op. cit., p. 15, dice que "el mundo está abarrotado de documentos personales. La gente lleva diarios, envía cartas, hace fotos, escribe informes, relata biografías, garabatea pinturas, publica sus memorias, escribe cartas a los periódicos, deja notas de suicidio, escribe frases en las tumbas, filma películas, dibuja cuadros, hace música e intenta consignar sus sueños personales. Todas estas expresiones de la vida personal son lanzadas al mundo a millones, y pueden ser de interés para cualquiera que se preocupe de buscarlas. Todas son «documentos personales» en el más amplio sentido". Mientras, Patricia R. ZIMMERMANN en "Geographies of desire...", op. cit., p. 85, habla de que "in historiographic language amateur films are the rough cinematic equivalent of diaries, records or traces of micropractices rather than grand historical narratives"

historia local, igual de importancia y utilidad tienen las filmaciones no profesionales.

El cine no profesional, según los criterios historiográficos de clasificación de las fuentes⁶⁹, es una fuente directa, testimonial y no testimonial a la vez -ya que es intencionada para determinados temas y no intencionada para otros-, cultural no verbal y no seriada. Indudablemente lo que es, es una fuente de la historia y no estamos de acuerdo que las fuentes sean útiles o adecuadas a una investigación en función de su comodidad⁷⁰. Todas las fuentes pueden aportar puntos de vista distintos y contrastar o corroborar informaciones que aparecen en otros documentos. Desde luego algunas son más adecuadas que otras para determinadas investigaciones, en función de la riqueza de contenidos que aporta a la investigación pero no en función de la comodidad de su análisis o de acceso. Ese criterio impediría el descubrimiento de nuevas fuentes, su búsqueda y conservación.

Únicamente hemos de tener siempre presente que "un film no es un libro. Una imagen no es una palabra" y que "las reglas de la historia visual aún no han sido establecidas", así "un film es una innovación en imágenes de la historia"⁷¹, sea utilizándolo para la investigación histórica o transmitiendo historia con ellas. También hemos de tener presente que "cualquier film posee una ideología, reflejo de la de sus autores (todos) y del contexto en que se realizó"⁷², porque para muchos autores "lo principal es filmar, expresar, decir algo por medio de la imagen"⁷³, especialmente para los cineastas amateurs. También hemos de pensar que el estudio y la utilización cine no profesional como documento primario en la historia tiene semejanzas con la utilización de otros documentos en el estudio de la cultura popular⁷⁴, como los Balls parlats⁷⁵ o la literatura

⁶⁹ Para la clasificación de las fuentes históricas y los criterios taxonómicos hemos seguido lo explicado por Julio ARÓSTEGUI, op. cit., pp. 340-349. Él establece 4 criterios taxonómicos: posicional (directas o indirectas), intencional (voluntarias o no voluntarias), cualitativo (materiales o culturales) y formal-cuantitativo (seriadas o no seriadas).

⁷⁰ Por ejemplo, Julio ARÓSTEGUI, op. cit., p. 356, afirma que "son fuentes adecuadas para un tema aquellos conjuntos documentales capaces de responder a mayor número de preguntas, con menos problemas de fiabilidad, de menos equivocidad o mejor adaptación a los fines de la investigación y susceptibles de usos más cómodos". Bajo estos criterios este trabajo jamás se hubiera realizado.

⁷¹ ROSENSTONE, op. cit., p. 22.

⁷² MUÑOZ SUAY, op. cit., p. 11.

⁷³ ROCA M.: "A cada uno lo suyo" en Diario Español, 19 de julio de 1970, p. 26.

⁷⁴ Un clásico sobre el estudio de la cultura popular es el libro de Peter BURKE: La cultura popular en la Europa Moderna, Barcelona, Altaya, 1997. Para entender el concepto de cultura y los problemas que plantea su estudio histórico son especialmente interesantes tanto la introducción (pp. 17-28) como el apartado segundo del primer capítulo de este libro, donde se trata las clases altas y la pequeña tradición (pp. 61-68).

⁷⁵ v. ANGUERA i NOLLA, Pere y BARGALLÓ VALLS, Josep: "Religió, ideologia i litaratura popular: els balls parlats del Camp de Tarragona" en Universitas Tarraconensis, nº 8, 1985-1986, Tarragona, Facultat de Filosofia i Lletres. Divisió de Geografia i Història. Universitat de Barcelona, pp. 99-110.

popular⁷⁶; e igual que en ellos su utilización depende de su conservación. Sin esa conservación, por mucho que creamos en la utilidad del cine no profesional como documento para la investigación en la historia local, poco podremos investigar y su pérdida será una gran pérdida para el patrimonio documental e histórico de nuestra sociedad, porque como afirma Pierre Sorlin "nuestro bagaje intelectual está hecho de palabras y de imágenes"⁷⁷ y en el último siglo esas imágenes son audiovisuales. Por ello, las fuentes audiovisuales, como afirma Julio Aróstegui⁷⁸, son las fuentes del futuro.

⁷⁶ v. MARCO, Joaquín: Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel), Madrid, Taurus, 1977. El autor estudia en este trabajo los pliegos de cordel y su incidencia en la sociedad y en los acontecimientos políticos españoles de los siglos XVIII y XIX.

⁷⁷ SORLIN, Sociología del cine..., op. cit., p. 124.

⁷⁸ Julio ARÓSTEGUI, op. cit., p. 367, donde afirma que "hoy por hoy, a fines del siglo XX, la documentación escrita, ... es la predominante en el aparato informativo del historiador. Las técnicas de investigación fundamentales se dirigen hoy, pues, primordialmente al trabajo con documentación escrita. Pero aparecen ya claras las tendencias hacia el crecimiento de la importancia de las fuentes visuales o iconográficas, sonoras, informáticas, etc., que en el futuro llegarán a adquirir probablemente mayor importancia que los textos escritos que hoy soportan la mayor parte de las manifestaciones culturales".