

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

El cine no profesional: Un análisis transversal

José Carlos Suárez Fernández
Pedro Nogales Cárdenas
María del Pilar Mendoza Egea
Universitat Rovira i Virgili de Tarragona

¿QUÉ ES EL CINE NO PROFESIONAL?

Hemos de empezar nuestro trabajo con una definición básica de los términos empleados, ya que se tiende a utilizar el término cine para todo tipo de producción cinematográfica y para todo tipo de films, cuando habitualmente suele aplicarse cuando se habla de largometrajes profesionales de ficción, que probablemente sea una tercera parte o menos de todo el material cinematográfico filmado en España.

Una parte muy importante y significativa del material cinematográfico filmado en España y en el mundo corresponde al cine no profesional, con una historia tras de sí que podríamos remontar a los mismos orígenes del cine¹. El cine no profesional es el realizado por personas cuya intención no es obtener un beneficio económico con esta actividad. A partir de ahí es fundamental distinguir entre el cine amateur y el cine doméstico y la línea que distingue a uno del otro es la intencionalidad del autor, lo que deriva en una serie de diferencias en la forma y en el contenido del film.

El cineasta amateur tiene en el cine un pasatiempo, pero trabaja con la idea de filmar una historia; sea ésta de ficción, documental, de fantasía o de testimonio social. Todo film amateur tiene un principio y un final, está elaborado; su autor ha hecho una selección de imágenes y las ha montado, ha puesto títulos y participan, en su mayoría, en concursos amateurs internacionales, nacionales, regionales, provinciales, locales, monográficos, de tema libre, de estímulo o del rollo.

En cambio los films domésticos se ruedan como mero recuerdo de un momento concreto de la vida del autor. En ellos no acostumbra a haber ninguna preparación ni reelaboración y, como

explica el teórico francés Roger Odin², no contienen marcas de principio y fin, hay una ausencia de narración, una temporalidad indeterminada, una indefinición del espacio geográfico, continuos saltos de contenido, confusión sobre la percepción del conjunto y poses y miradas a la cámara. El cine no profesional tiene una mayor libertad creativa, al estar menos sujetos a las restricciones políticas y económicas que en muchas ocasiones limitan la creación cinematográfica profesional, pero, por el contrario, tiene importantes limitaciones técnicas como es el uso de una película más estrecha (9,5 mm, 8 mm o Super 8 mm), con todos los inconvenientes que ello supone en cuanto a la calidad fotográfica de la reproducción.

¿CÓMO ANALIZAR EL CINE NO PROFESIONAL?

Pero el objetivo de esta trabajo es el análisis de las imágenes no profesionales. Para ello nos gustaría plantear qué significa analizar. Si acudimos al diccionario³, éste nos dirá que el “análisis es la descomposición de un todo en sus partes (...). Esta descomposición puede ser (...) ideal (...) [una] descomposición [que] ocurre sólo en la mente del analizador”. Por tanto cualquier metodología es absolutamente válida para el análisis del cine no profesional, siempre que descomponga el film y lo reinterprete.

A lo largo de la historia del cine ha habido muchos teorías de interpretación de los films y muy diversos enfoques metodológicos. Es absolutamente imposible que un analista aplique todos esos diversos enfoques a una serie relativamente amplia de films. Es por tanto necesaria la selección, o bien del número de films a analizar o bien de la metodología de análisis y su enfoque teórico. Para un visión global del fenómeno del cine no profesional nosotros preferimos no limitar el número de films no profesionales a analizar y por ello nos decantamos por un enfoque metodológico de análisis contextual del film. Partiendo de la idea que nosotros tenemos del film, entendido como un producto cultural que tiene una génesis, un entorno, una elaboración, una forma, un contenido y una difusión, podemos focalizar nuestro análisis en cualquiera de esos elementos e incluso interrelacionarlos entre si. Pero, ante la abundancia de posibilidades que ello ofrece, optamos por el estudio del film como documento histórico, porque en sí constituye un análisis amplio que engloba todas las partes del film entendido como producto cultural. Por tanto, nosotros optamos por un análisis que nos permita estudiar cada una de las partes diseccionadas para extraer de ellas información que nos lleve a reconstruir ese producto cultural en clave de ideas sobre un momento concreto del tiempo, en un lugar concreto y en una circunstancia socio-política concreta, y ello desde un presente concreto y realizado por una persona concreta integrada en un entorno socio-político y geográfico concretos.

Pero antes de llegar a una propuesta de metodología de análisis para el cine no profesional, hemos estudiado las diferentes teorías y las metodologías de análisis cinematográfico. Tras ese estudio llegamos a siguientes conclusiones:

- El cine es un reflejo de la realidad, o al menos parte de la realidad.
- El cine constituye o es visto como un sueño del espectador. Según esto la proyección forma parte de algo imaginario y, por tanto, todo lo que se ve en la pantalla no llega a ser nunca la realidad absoluta.
- El cine tiene un lenguaje propio, con sus códigos lingüísticos. Por ello el film puede ser entendido, estudiado y analizado como un texto y al igual que éste, el film posee una serie de men-

sajes tras las imágenes y los sonidos.

El cine forma parte de una cultura y los films reflejan esa cultura, la influyen y la modifican

- En los films podemos ver los roles sociales impuestos o esperados de cada uno de los géneros, así como de otros grupos o subculturas, y como estos cambian o evolucionan a lo largo del tiempo.
- Los films también nos permiten estudiar los comportamientos culturales y los rituales (rurales o urbanos).
- Los films transmiten una ideología y “son, indudablemente, expresiones ideológicas”, como afirma Pierre Sorlin⁴.

Además, si nos centramos en las teorías sociológicas estas aportan a nuestra visión del análisis cinematográfico lo siguiente:

- La ratificación del film como un documento histórico del cual se puede obtener información socio-política.
- El reconocimiento de que cualquier tipo de film, especialmente los más populares, son una fuente de investigación.
- Que los films son el reflejo de la mentalidad de un grupo social, representado a través de su autor y no el reflejo de toda la sociedad en su conjunto.
- Que el historiador puede aplicar al documento visual técnicas de análisis conocidas y ya utilizadas, readaptándolas.
- Que cualquier aspecto del conocimiento humano y cualquier tema del pasado más reciente puede ser estudiado utilizando los films.
- Que el cine no profesional es un excelente documento para la historia local y social. Siendo este un tipo de cine con el que se puede estudiar la familia y la representación de la sociedad y la cultura.

En el estudio de esas teorías y metodologías de análisis sociológicas, también podemos constatar ciertos inconvenientes a la hora de ser aplicadas al análisis del cine no profesional, como son:

- El esquematismo, determinismo, ingenuidad y excesiva importancia dada al cine como elemento ideológico, como es en el caso del análisis cinematográfico propuesto por Siegfried Kracauer; junto a una excesiva complejidad para su aplicación a los films no profesionales, su escasa valoración del contexto y del papel del autor del film y su poca aplicación a otro tipo de films que no sean los documentales.
- La excesiva dependencia del factor público y crítica en el caso de la propuesta de Ian Jarvie . Un factor prácticamente sin importancia en el caso del cine no profesional.
- La vaguedad en la definición de la técnica de análisis de Pierre Sorlin y su indefinición en la tipología de films útiles como representativos de una época para su análisis.
- La simplicidad en la definición de lo visible y a la vez la complejidad de que todo el mundo vea lo mismo en el caso de la metodología propuesta por Marc Ferro⁵; junto a su escasa aplicación a otros tipos de films que no sean los documentales y la identificación del film como un ejemplo de la mentalidad de toda una sociedad en lugar de la de un grupo social

concreto.

- Una excesiva extensión de los elementos a analizar en el caso de la técnica de análisis del Centro de Investigaciones Film-Historia que dirige el profesor José María Caparrós y que la hace muy poco ágil en el caso de tener que estudiar una importante cantidad de films, como puede ocurrir habitualmente al analizar el cine no profesional.
- La utilización de una técnica de análisis pensada únicamente para el cine profesional en el caso de Susam Aasman⁶, sin que adapte parte de sus postulados a las características propias del cine no profesional.
- La ausencia de una definición clara de una técnica de análisis por parte de Patricia Zimmermann⁷.

La conclusión final es que no encontramos una técnica de análisis que fuese factible de aplicar en general al estudio del cine no profesional, especialmente cuando la muestra de films llega a cifras próximas o superiores al medio millar de films, lo que fácilmente ocurre en ciudades donde habitualmente estudiamos este tipo de cine como son Reus, Tarragona, Valls... Para solventar este problemas y sobre la base de tres influencias básicas (Film-historia, Marc Ferro y la crítica textual) buscamos los puntos en común y una reducción de los pasos a seguir o de los elementos a analizar para proponer una técnica de análisis basada en los siguientes puntos:

- 1º) Determinación de la intencionalidad del autor/es del film.
- 2º) Determinación de los temas o elementos históricos que vamos a estudiar o analizar; sean estos principales, secundarios, presentes en las imágenes o diálogos de forma consciente o inconsciente, valores, mensajes o elementos históricos por ausencia.
- 3º) Describir la forma en que dichos temas o elementos históricos son presentados en el film.
- 4º) Establecer el eco social que tiene el film.
- 5º) 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 el film y se exhibe.
- 6º) Finalmente interpretar el film en relación a la mentalidad del grupo que lo realizó y de los hechos históricos analizados.

¿QUÉ APORTACIONES REALIZA EL CINE NO PROFESIONAL?

Para ejemplificar esta metodología la aplicaremos al caso concreto del cine no profesional de la ciudad de Reus (Tarragona) y veremos brevemente lo que el cine no profesional puede aportar, en comparación con el cine profesional, a diferentes campos del conocimiento de las ciencias sociales.

Actualmente tenemos fichadas unas 690 referencias fílmicas sobre Reus. Referencias que corresponden a 6 films semi-profesionales, 95 profesionales, 381 amateurs y 208 familiares. De todos ellos hemos podido visionar 437. Ante esta cantidad de films el primer paso esencial para su análisis era una clasificación y definición de los temas a tratar. Siguiendo los ejemplos de Peter Burke y Julio Montero, María Antonia Paz y José J. Sánchez⁸ definimos los siguientes temas básicos: Acontecimientos socio-políticos, cultura material, ideología, religiosidad, repre-

sentación del arte y la cultura, sociedad y visión geográfica⁹.

No tenemos aquí espacio material para analizar todos estos temas, ni aunque sea brevemente, por lo que describiremos algunos aspectos y conclusiones de dos de ellos: los acontecimientos socio-políticos y la visión geográfica. El primero por las implicaciones históricas que tiene y el segundo por su importancia estadística¹⁰.

En el caso de los acontecimientos socio-políticos, en Reus, se pueden estudiar las imágenes de la Guerra Civil, de las colonias escolares, del viaje Reus-París-Londres, del Parc Infantil de Nadal, de las concentraciones falangistas, de las bodas de oro del Reus Deportivo, del traslado de los restos de Prim a Reus, del Any Fortuny, de las visitas de Monseñor Tedeschini, Vidal i Barraquer, conde Ciano, Franco, el presidente Figueras de Costa Rica y Josep Tarradellas; de las Ferias de Muestras y de la Exposición de las Aplicaciones de la Electricidad a la Agricultura, de la Feria de Sant Jaume y de la Exposición Nacional de Rosas.

La conclusión más destacada del estudio de estos hechos es que los cineastas amateurs no son reporteros y las imágenes de los acontecimientos socio-políticos no se captan con la idea de realizar una crónica histórica de los acontecimientos más destacados de la ciudad. Incluso en ocasiones, determinados reportajes fueron alentados desde las organizaciones de cine amateurs con premios y concursos especiales dedicados a un tema de actualidad como ocurrió con la Feria de Muestras, el traslado de los restos de Prim, la Olimpiada escolar, el carnaval, etc.. En definitiva, no hay una crónica histórica de la ciudad en imágenes, sino retazos de su historia. Unos retazos que explicarían el pulso ciudadano y la trascendencia social de determinados acontecimientos en detrimento de otros. Esa selección de acontecimientos estaría determinada por una serie de factores que además definen el análisis del contenido de esas filmaciones y las conclusiones que de ellas se pueden extraer. Esos factores son los siguientes:

- La evolución técnica. Hasta 1921 Pathé no inventa la película que permite el cine no profesional y hasta 1930 no surge en España el cine amateur. Por tanto, antes de 1930, todos los acontecimientos históricos ocurridos en la ciudad se ruedan con formatos profesionales y lógicamente la ausencia de productoras resta agilidad y presencia en Reus de imágenes y reporteros. Entre 1930 (2ª República) y 1949 (primer franquismo), el cine amateur reusense es muy frágil y escaso, lo que reduce el número de imágenes que se han podido localizar y recuperar. A partir de los años 50 la mejora de las condiciones económicas de la población hará que el cine no profesional se expanda, llegando a su auge hacia finales de los años 60; ello hace que sea este el periodo mejor reflejado por el cine no profesional.
- La evolución del lenguaje y la construcción técnica de los films. En el análisis interno de las imágenes del cine no profesional hemos de tener presente la forma y construcción técnica de los films; así como la trayectoria y los conocimientos de la persona que filma las imágenes, la situación histórica del desarrollo del lenguaje cinematográfico en ese periodo y la estética cinematográfica predominante.
- En Reus, las primeras filmaciones de acontecimientos socio-políticos en los años 30 tienen un marcado carácter primitivo de recogida de imágenes y del ambiente que rodea al acto. Eso va evolucionando hacia documentales más elaborados, donde se mezcla historia ficcional y realidad documental, como en algunas filmaciones sobre la Feria de Muestras. Aunque durante este período de desarrollo siempre convivirán cineastas familiares, con un lenguaje básico idéntico al de los orígenes del cine, con cineastas amateurs que dominan el lenguaje cinema-

tográfico y las técnicas de montaje.

- La función final de las imágenes. Hay una gran diferencia entre un film profesional, concebido para ser proyectado en toda España y un film no profesional concebido por su autor para ser proyectado en un ámbito geográfico local, con el objetivo de divertirse y tener un recuerdo de un momento de su vida. Esa diferente función del film condiciona no solo el análisis, sino también su construcción y la selección de imágenes que contiene, ya que a nivel nacional se recogen imágenes que habitualmente tienen poco interés a nivel local.
- El origen del cineasta. Antes hemos apuntado que en los años 30 el cine no profesional era un lujo al alcance de muy pocos y que a partir de finales de los años 60 se popularizó. Hay, por tanto, una minoría de personas que pueden hacer cine no profesional en determinados momentos de la historia de la ciudad. Esas personas seleccionaron los temas que les interesa filmar en función de sus deseos y su presencia o participación en determinados acontecimientos; por tanto, en función de su ideología. Como consecuencia de ello tenemos una selección de acontecimientos que se filman y de momentos o imágenes que componen esa filmación. Esa selección se realiza en función del pensamiento o ideología de la persona que las filma. En el caso del cine no profesional reusense podemos concluir que los acontecimientos mencionados no únicamente están plasmados visualmente por burgueses ricos, que sería lo que podríamos pensar lógicamente en función del poder adquisitivo de este grupo social y de los costes de este tipo de cine o afición. Esto ocurre mayoritariamente hasta finales de la década de los años 40. A partir de principios de los años 50 el cine amateur se hace asequible hacia personas con profesiones liberales y hacia finales de los años 60 llega hacia algún que otro trabajador. Siendo precisamente esta evolución la que nos permite ver una mayor variedad de planteamientos visuales de los acontecimientos históricos que vive la ciudad de Reus; pero resulta que hacia esas fechas esa variedad de planteamientos visuales solamente la podemos apreciar en dos acontecimientos muy concretos: el traslado de los restos de Prim y la Feria Oficial de Muestras de Reus.

El análisis de la visión geográfica del cine no profesional de Reus nos permite estudiar, desde su perspectiva histórica, como este tipo de cine refleja elementos geográficos como el clima, la economía, el paisaje urbano o los movimientos lúdicos de la población. Trabajando con elementos de percepción del paisaje e históricos, podemos llegar a diversas conclusiones. El cine amateur y familiar es básicamente urbano. Eso hace que la ciudad se retrate como el elemento más importante del mundo. Esto nos permite ver la evolución de la ciudad y la identificación de ésta con determinados lugares emblemáticos o comunes para todos sus ciudadanos. El cine amateur es el que más se preocupa por mostrar esa transformación, mientras que el cine familiar nos muestra el uso de los espacios urbanos y la existencia de unos lugares esenciales para un disfrute lúdico, siempre asociados al paseo familiar. El tener imágenes de diferentes momentos históricos nos permite ver los cambios en el tiempo de esos lugares, su transformación y el cambio de costumbres y de uso de lugares como por ejemplo la calle, que a consecuencia del aumento del tráfico deja de ser un lugar de juegos infantiles.

También podemos constatar que el cine no profesional no refleja fielmente la estructura económica de la ciudad, sino la percepción que las personas tienen de ese entorno económico. También podemos observar que el entorno próximo o lejano se retrata según unos parámetros culturales propios. La ubicación geográfica de la ciudad de Reus a unos 20 km de Salou y de Tarragona hace que el cine no profesional retrate básicamente Salou como espacio de disfrute

de la costa; mientras que para los espacios del interior ofrece una mayor diversificación de lugares que son utilizados para excursiones o visitas. En estas últimas filmaciones podemos apreciar una admiración hacia los paisajes naturales, mientras que habitualmente se obvia las formas de vida cotidiana de sus habitantes escasamente retratadas.

Esa admiración hacia el paisaje natural también se produce en filmaciones de viajes por España y Europa. Aunque en este caso a esa admiración por esos paisajes hemos de añadir la aparición de ciertas imágenes o elementos que permiten hablar de complejos de superioridad o inferioridad en la mirada del autor. El complejo de inferioridad lo podemos apreciar habitualmente en los viajes al exterior de España, en los que las filmaciones acostumbran a incidir en la cultura y el desarrollo económico y social de los países visitados, porque mayoritariamente esos viajes son a países desarrollados. Pero hemos de matizar que durante los años de vigor y de máxima esplendor del cine no profesional estos viajes son escasos, porque el verdadero boom de los viajes al extranjero por parte de los españoles se producirá mas allá de los años 80, cuando el cine no profesional ha desaparecido y el vídeo lo ha sustituido.

En cambio, cuando esos viajes son por el interior de España, en algunos casos podemos apreciar ciertos elementos de superioridad cuando algunas filmaciones recogen el atraso de los pueblos del interior de la Meseta, mientras que en Reus el cine amateur retrata una ciudad en constante desarrollo y crecimiento, aunque esos elementos visuales de atraso no son excesivamente habituales.

Lo más común en todas estas filmaciones, siguiendo los planteamientos que hace Peter Burke¹¹, es encontrar una mirada turística. Esa mirada repite un esquema común al de todas las filmaciones de viajes del mundo: la identificación de la ciudad visitada a base de unos monumentos básicos que se han constituido en emblemas de la misma. Normalmente, dentro del cine amateur, esos viajes se convertirán en documentales al uso de los abundantes manuales de cine amateur de los años 60, aunque en el caso de Reus los ejemplos que hemos podido encontrar de este tipos de documentales son escasos, y los que hay se estructuran sobre la base del paisaje, sea este urbano o natural, antes que en las gentes del lugar, las fiestas o las costumbres tal y como recomendaban los manuales.

Si nos centramos en el amateur vemos que presenta algunas diferencias interesantes en el trato del espacio respecto al cine profesional. Por ejemplo, al cine amateur le cuesta mucho más que al profesional reinventar los espacio para simular lugares de ficción; no es que en ocasiones no lo haga, sino que aprovecha más los escenarios naturales propios para inscribir sus historias o crea historias sin localización definida. Esa diferencia, que se debe al bajo presupuesto de las filmaciones amateurs, hace que en el cine amateur sea más fácil analizar el espacio real que el imaginario o idealizado como se ha hecho en algunas ocasiones con el cine profesional¹².

Por otra parte, en los documentales profesionales podemos observar que se idealiza el paisaje para explicar la función que cumple ese espacio en el entramado económico de la nación o utiliza las imágenes del mismo en función de unas necesidades narrativas que engloban ese paisaje en un conjunto más amplio como es la nación o el Estado. En cambio, el cine amateur simplemente muestra el desarrollo o mejora que se produce en el entorno, en ocasiones con algún toque crítico, especialmente a partir de los años 60, mayor o menor según que cinematografía amateur estudiemos y en el caso de Reus esta crítica es muy escasa.

CONCLUSIONES

Las conclusiones que aquí hemos expuesto brevemente del análisis del cine no profesional de Reus nos permite apreciar las amplias posibilidades que nos ofrece este tipo de cine. No nos extenderemos más en ello porque nos gustaría exponer unas breves conclusiones generales. En primer lugar plantear que si un film es adecuadamente interrogado, de él podemos extraer cualquier información sobre costumbres, cultura, vida cotidiana, hechos sociales y políticos, datos biográficos de personajes, ideologías y pensamientos individuales y colectivos.... Pero para obtener esa información hemos de plantear un itinerario analítico, que no hemos de pretender nunca que sea el único y verdadero; ya que la cantidad de información que podemos extraer de los films y la complejidad de los mismos como documento histórico permiten otras muchas formas de aproximación a ellos para obtener información.

Aunque en el caso concreto que hemos tratado aquí del cine no profesional, hemos de tener en cuenta que el cine profesional y el no profesional no nos aportan el mismo tipo de información, por tres razones: porque el cine no profesional sirve en muchas ocasiones de contrapunto ideológico a la visión oficial que ofrece el cine profesional en una España bajo una dictadura militar; porque nos da un punto de vista diferente y local y porque para la historia local el cine profesional resulta en muchas ocasiones escaso numéricamente hablando, como en el caso de Reus. Así mientras el cine profesional nos muestra un punto de vista estatal de los acontecimientos históricos, el no profesional nos muestra un punto de vista local, sin artificios, donde además de ver la fastuosidad de los actos, vemos los detalles que la propaganda esconde. Si por ejemplo cogemos una filmación profesional y otra amateur de las visitas de Franco a Tarragona vemos la diferencia entre la propaganda del Estado sobre la figura de Franco en el cine profesional y la visión de admiración del espectador hacia Franco en el cine no profesional. Igualmente vemos esas diferencias si comparamos filmaciones profesionales y no profesionales de las diferentes Ferias de Muestras de Reus, ya que en unas vemos la idea de progreso económico de España que dan los noticiarios, mientras que en las otras vemos la visión lúdica de la visita al recinto.

Por otra parte la representatividad de los films no profesionales como documento histórico nos es igual. Habrá una serie de films únicos cuyo 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 nos dan tanto información descriptiva del acto o acontecimiento como de la mentalidad de la época. En cambio, otros films, como los familiares sobre comuniones, bodas o bautizos necesitan de la serialización para que obtengamos mayor información histórica. 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. Estas diferencias de representatividad no significan una mayor o menor importancia de unas determinadas filmaciones no profesionales, sino un uso y enfoque diferente en su análisis.

Finalmente, debemos afirmar con rotundidad que el cine no profesional 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 del siglo XX) y origen (tipo de film, selección de imágenes...). Aunque, como afirma Alfonso del Amo, "los documentos cinematográficos no constituyen ningún tipo de fuente documental privilegiada"¹³; ya que 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. 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: transmitir ideas, documentar la historia y ser fuente artística.

En definitiva, creemos 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 y en la historia local tienen la misma importancia y utilidad que tienen estos otros documentos.

Bibliografía

- AASMAN, S. (1993): "From the camera and the Plow. Amateur film as regional historical source" en *Film and the first world war*, Amsterdam, IAMHIST.
- ALEGRE, S. (1997): "Valoración y análisis del trabajo historiográfico del profesor José María Caparrós" en *Revista Anthropos: José M^a Caparrós Lera. Cine e historia. Una propuesta de docencia e investigación*, 175.
- AUMONT, J. y M. MARIE (1990): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- AUMONT, J. y otros (1998): *Historia General del Cine. Volumen 1: Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra (Colecc.: Signo e Imágen).
- BRISSET, D. E. (1996): *Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga.
- BURKE, P. (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- CAPARRÓS, J.M. y ALEGRE, S. (1996): "Análisis histórico de los films de ficción" en *Cuadernos Cinematográficos*, 10.
- CAPARRÓS LERA, J. (1997): "Análisis crítico del cine argumental" en *Historia. Antropología y Fuentes orales. Voz e imagen*, 18.
- CASSETTI, F. y F. DI CHIO (1994): *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- FERRO, M. (1980): *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili.
- JARVIE, I. C. (1974): *Sociología del cine*, Madrid, Guadarrama.
- (1978): *El cine como crítica social*, México, Ediciones Prisma.
- KRACAUER, S. (1985): *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.
- (1989): *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós.
- MONTERO DÍAZ, J.; M. ANTONIA PAZ y J.J. SÁNCHEZ ARANDA (2001): *La imagen pública de la monarquía. Alfonso XIII en la prensa escrita y cinematográfica*, Barcelona, Ariel.
- NOGALES CÁRDENAS, P. (2005): *Cine amateur i historia local de Reus (Cine no profesional e historia local. Estudio de un caso: Reus)*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili (Tesis).
- ODIN, Roger (ed.) (1995): *Le film de famille. Usagè privé, usage public*, Paris, Meridiens Klincksieck.
- PAZ, M. A. y J. MONTERO (coord.) (1995): *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Com-

plutense.

SCHMIDT NOGUERA, M. (1997): *Análisis de la realización cinematográfica*, Madrid, Editorial Síntesis, SA.

SORLIN, P. (1977): *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, Fondo de cultura económica.

— (1996): *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Paidós.

ZIMMERMANN, P. R. (1995): *Reel families. A social history o amateur film*, Bloomington and Indianapolis, Indiana Univerity press.

Notas

- ¹ Para algunos autores *Repas de bébé* de los hermanos Lumière es la primera película familiar o doméstica de la historia del cine, v., por ejemplo, KUYPER, Eric de: "Aux origines du cinéma: le film de famille" en ODIN, Roger (ed.): *Le film de famille. Usagè privé, usage public*, Paris, Meridiens klincksieck, 1995, p. 11 o VV.AA.: *Historia General del Cine. Volumen 1: Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra (Colecc.: Signo e Imágen), 1998, p. 60.
- ² ODIN, op. cit., pp. 28-39.
- ³ VV. AA. (1987): *Diccionario Unesco de Ciencias Sociales*, Barcelona, Planeta y De Agostini, p. 117-118. Otras definiciones de análisis la tenemos, entre otros, en AUMONT, J. y M. MARIE (1990): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, p. 17-48; BRISSET, D. E. (1996): *Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga, p. 33-35; CASSETTI, F. y F. DI CHIO (1994): *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós, pp. 17-64 y SCHMIDT NOGUERA, M. (1997): *Análisis de la realización cinematográfica*, Madrid, Editorial Síntesis, SA, pp. 17-19.
- ⁴ SORLIN, Pierre: *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, Fondo de cultura económica, 1977, p. 98.
- ⁵ v. KRACAUER, Siegfried : *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985 y KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1989.
- ⁶ v. JARVIE, Ian C.: *Sociología del cine*, Madrid, Guadarrama, 1974 y JARVIE, Ian C.: *El cine como crítica social*, México, Ediciones Prisma, 1978.
- ⁷ SORLIN, Pierre: *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996.
- ⁸ FERRO, Marc: *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- ⁹ v. CAPARRÓS, J.M. y ALEGRE, S.: "Análisis histórico de los films de ficción" en Cuadernos Cinematográficos, nº 10 (1996), Valladolid, Cátedra de Estética e Historia del Cine de la Universidad de Valladolid; ALEGRE, Sergio: "Valoración y análisis del trabajo historiográfico del profesor José María Caparrós" en Revista Anthropos: José M^º Caparrós Lera. Cine e historia. Una propuesta de docencia e investigación, nº 175, noviembre-diciembre 1997, Barcelona, Proyecto a Ediciones, pp. 40-46 y CAPARRÓS LERA, José María: "Análisis crítico del cine argumental" en Historia. Antropología y Fuentes orales. Nº 18 Voz e imagen, 1997 (2ª época), Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat y Universitat de Barcelona, pp. 89-102.
- ¹⁰ AASMAN, Susan: "From the camera and the Plow. Amateur film as regional histoical source" en *Film and the first world war*, Amsterdam, IAMHIST, 1993, sin numerar.
- ¹¹ ZIMMERMANN, Patricia R: *Reel families. A social history o amateur film*, Bloomington and Indianapolis,

Indiana Univerity press, 1995.

- ¹² BURKE, Peter: Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, Barcelona, Crítica, 2001 y MONTERO DÍAZ, Julio; ANTONIA PAZ, María, SÁNCHEZ ARANDA, José J.: La imagen pública de la monarquía. Alfonso XIII en la prensa escrita y cinematográfica, Barcelona, Ariel, 2001.
- ¹³ Cada uno de estos temas básicos se subdividían en otros temas, quedando un esquema temático como el que sigue:
- Acontecimientos socio-políticos.- Acontecimientos históricos como la Guerra Civil, Actos políticos, visitas y conmemoraciones y Ferias y Exposiciones.
 - Cultura material.- Elementos de la cultura material y Visiones de la vida diaria.
 - Ideología.- Ideas, Imágenes del poder, Mentalidades y Representación de la historia.
 - Religiosidad.- Actos religiosos de adoctrinamiento y actividad religiosa, Devoción e Idea de los santos y de la religión.
 - Representación del arte y la cultura.- Influencia de los movimientos artísticos, Arquitectura, Cine, Danza, Escultura, Fotografía, Literatura y cómics, Pintura y Teatro.
 - Sociedad.- Realidad social y clases sociales, Entretenimiento y ocio, Fiestas y tradiciones, Jóvenes y niños, Mujer en la sociedad y Vida familiar.
 - Visión geográfica.- Acontecimientos naturales, Actividad económica, Paisaje urbano de Reus, Entorno próximo y Territorios alejados.
- ¹⁴ Clasificadas las diferentes referencias extraídas de los film de Reus tenemos que el 7% de las mismas corresponden de Acontecimientos socio-políticos, el 5% a Cultura material, el 8% a Ideología, el 11% a Religiosidad, el 4% a Representación del arte y la cultura, el a 31% Sociedad y el 34% a Visión geográfica.
- ¹⁵ BURKE, op. cit., p. 158.
- ¹⁶ Algunos estudios ponen de manifiesto esa idealización o arquetipificación del espacio urbano en el cine profesional como los trabajos de Rafael UTRERA: Imágenes cinematográficas de Sevilla, Sevilla, Padi-lla libros, 1997; para Sevilla, o el número monográfico de Nickelodeon, nº 7, verano 1997, Madrid, Nicel Odeon Dos, S.A.; dedicado a Madrid.
- ¹⁷ 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