

CAPÍTULO 4º:
HISTORIA

1. INTRODUCCIÓN

En los capítulos anteriores hemos explicado las bases de la investigación (capítulo 1°), hemos definido la metodología de análisis de los films (capítulo 2°), hemos presentado la muestra de films susceptibles de ser utilizados, los hemos contextualizados en su momento histórico, socio-político y cinematográfico (capítulo 3°) y hemos estudiado a los autores de dichos films. Ahora es hora de estudiar el contenido de los films según la metodología explicada. Una metodología que se resumía en los siguientes puntos:

1. Determinación de la intencionalidad del autor/autores de los films.
2. Determinación de los temas o elementos históricos o historiográficos que vamos a estudiar o analizar.
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 el film y se exhibe.
6. Interpretar el film relacionándolos con la mentalidad del grupo que lo realizó o sobre los hechos históricos analizados.

Aunque antes hemos de comentado que el capítulo anterior (capítulo 3°) nos ha permitido establecer el siguiente cuadro resumen¹ sobre los films conocidos, visionados y recuperados:

	Total	Tipo de film				Tipo de género				Visionado		Recuperación	
		SP ²	Pr	Am	Fa	Do	Fi	Ot	De	Vi	NV	Re	NR
Años 00	5	5	0	0	0	5	0	0	0	0	5	1	4
Años 10	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Años 20	10	1	4	0	5	5	0	5	0	5	5	6	4
Años 30	31	0	9	3	19	12	3	16	0	18	13	18	13
Años 40	22	0	1	2	19	8	1	13	0	21	1	13	9
Años 50	60	0	13	33	14	45	6	9	0	36	24	41	19
Años 60	271	0	60	161	50	106	44	98	23	172	99	157	114
Años 70	231	0	4	147	80	131	27	66	7	150	81	96	135
Años 80	51	0	4	32	15	36	12	3	0	28	23	15	36
Años 90	3	0	0	3	0	3	0	0	0	3	0	3	0
Sin año	6	0	0	0	6	2	0	4	0	4	2	1	5
TOTALES	690	6	95	381	208	353	93	214	30	437	253	351	339

¹ En el anexo 2.10 podemos ver en conjunto el cuadro estadístico y las diferentes gráficas que aquí comentamos.

² Las siglas utilizadas en estos cuadros son las siguientes:

- | | |
|-------------------------|---------------------|
| SP = Semi-profesionales | Do = Documentales |
| Vi = Visionadas | Re = Recuperadas |
| Pr = Profesionales | Fi = Ficción |
| NV = No visionadas | NR = No recuperadas |
| Am = Amateurs | Ot = Otros |
| Fa = Familiares | De = Desconocido |

	Total	Tipo de género				Visionado		Recuperación	
		Do	Fi	Ot	De	Vi	NV	Re	NR
Semi-profesionales	6	6	0	0	0	0	6	2	4
Profesionales	95	43	4	48	0	58	37	88	7
Amateurs	381	227	89	36	29	190	191	138	245
Familiares	208	77	0	130	1	188	19	123	82
TOTALES	690	353	93	214	30	437	253	351	339

A tenor de estos datos podemos comentar que

- Teóricamente la base sobre la que se trabaja es de 690 films, todos los films catalogados, pero esta se reduce a algo más de mitad cuando vemos el número de films que realmente se han podido localizar, visionar y recuperar. Aún así, la cifra que resulta de esa reducción creo que es una cantidad importante³; que esta mediatizada por los problemas de recuperación, conservación y visionado que representa esta fuente (problemas ya comentados en el primer capítulo de este trabajo).
- El 63% de los films catalogados han podido ser visionados y el 51% han sido recuperados para consulta y uso público. Esto da unas cifras totales de 437 films visionados y 351 recuperados⁴.
- En todas las décadas los films visionados superan a los no visionados con la única excepción de principio del siglo. En cambio los films recuperados superan ligeramente a los no recuperados entre los años 30 y los 60, mientras que en todos

³ Esta afirmación es difícilmente contrastable con otras poblaciones ya que no existen trabajos similares en otros lugares. Trabajos como los de Sabadell (TORRELLA, Josep y BEORLEGUI, Albert: Sabadell, un segle de cinema, Sabadell, Fundació Amics de les Arts i de les Lletres de Sabadell, 1996), Malgrat del Mar (CUSACHS, Manuel: El cinema a Malgrat de Mar 1904-1997, Malgrat de Mar, Ajuntament de Malgrat de Mar, 1999) o Mataró (CUSACHS, Manuel y SIVILLA, Josep: El cinema a Mataró (1897-1939), Mataró, Caixa Laietana, 1994), por citar algunos ejemplos de Cataluña, realizan una historia del cine sin dar ninguna lista de films hechos o relacionados con la ciudad. En otros casos, como en el de Tarragona (BERNABÈ, Bernabè y MALLOL, Joan Manel: Història del cinema a Tarragona. Cinemes. Biografies. Pel·lícules, Tarragona, s.e., 1997) el listado es muy incompleto, ya que únicamente recoge films profesionales. Las cifras obtenidas en esta investigación son únicamente comparables con el estudio que Margarita Gómez Inglada (VV.AA.: El Cinema amateur al Prat del Llobregat, El Prat del Llobregat, Ajuntament del Prat, 1994, pp. 95-122) realizó en el Prat del Llobregat y que publicó con motivo de la conclusión de la campaña de recuperación de films del Prat del Llobregat para el Arxiu Municipal de esa localidad. En su estudio, para una población de 63.139 habitantes (Reus cuenta con una población de 90.056 habitantes [Padró 2001 -v. www.diba.es que es la web de la Diputació de Barcelona-]), se da una cifra de 285 films relacionados con la ciudad y 164 films recuperados; pero estas cifras también son incompletas, ya que solamente recogen films no profesionales y especialmente films amateurs. En nuestro estudio incluimos films no profesionales, semi-profesionales, amateurs y familiares.

⁴ La pequeña diferencia en las cifras y porcentajes de films visionados y recuperados esta relacionada con el hecho de que algunos de los films visionados se han hecho en pases privados realizados por los propietarios, en exposiciones, en programas de televisión local o en vídeo en archivos como el de la Unitat d'Investigació del Cinema, pero el original (la película) la conserva el autor o propietario de la película y no la ha depositado en ningún lugar público para su conservación, consulta y uso.

- los demás casos siempre están por debajo, excepto en los años 80.
- Sobre el total de films catalogados, la mayoría de estos corresponden a los años 60 y 70. Estas dos décadas superan el 74% de los films catalogados, ya que corresponden a los años de mayor auge del movimiento amateur. El que el cine amateur, como ya comentamos en el capítulo 1º, haya dejado mayor huella documental en revistas y diarios ha permitido una mayor catalogación de films en estas dos décadas.
 - Más de la mitad (55%) de los films catalogados son amateurs, una cuarta parte (30%) familiares y escasamente un 14% son profesionales. Las razones de esto, la nula existencia de una infraestructura cinematográfica profesional en la zona y la importancia del cine amateur en la ciudad. Resulta significativo ese porcentaje del 14% del cine profesional sin la existencia de una industria cinematográfica en la ciudad, pero ese porcentaje se asienta, esencialmente, sobre las bases de la recuperación de un importante fondo de cine publicitario y el destacado papel del cine documental.
 - Por supuesto, las décadas más destacadas, en cuanto al número de films, son las de los años 60, 70 y 50; años que corresponden a los de más fuerte impacto del cine amateur.
 - Según la tipología de los films la presencia del cine semi-profesional es prácticamente testimonial, porque es muy escaso en las primeras décadas del siglo XX y después deja de existir.
 - El cine profesional tiene dos repuntes importantes en los años 30 y en los 60, para caer en las décadas siguientes. En los años 30 la importancia de los documentales sobre la Guerra Civil marca uno de esos repuntes. Tras la guerra y como consecuencia de los problemas de la posguerra, decae en los años 40, pero con la creación del NO-DO vuelve a repuntar hasta alcanzar otro pico importante en los años 60 y decaer, posteriormente, a niveles testimoniales. Ese repunte que vemos en los años 60 esta causado por la importancia de los documentales de NO-DO y la recuperación de los anuncios de la Agencia Fonts-Bassol.
 - La evolución del cine amateur muestra claramente un periodo muy marcado entre los años 50 y los años 70 para decaer progresivamente en las décadas posteriores, que son las décadas en las que el cine amateur desaparece sustituido por el vídeo. Lo que indican estas cifras es la importancia que el concurso de cine amateur del Reus Deportivo supuso para este tipo cine en la ciudad, ya que permitió a muchos reusenses hacer sus propios films.
 - El cine familiar sigue una trayectoria bastante "sui generis". Esta trayectoria estadística es debida esencialmente a la dependencia que hay, en cada década, de su recuperación. La evolución parece una curva ascendente hacia los años 70, para después caer. Esta sería la evolución lógica, una evolución paralela al cine amateur, ya que compartiría con él su progreso y decadencia. Pero en esta estadística se produce un descenso en los años 50. Suponiendo que ese descenso se deba a

una escasa recuperación del cine familiar en esos años, la línea evolutiva es de claro aumento desde su nacimiento (hacia finales de la década de los años 30) hasta los años 70, momento en que el cine no profesional y las circunstancias socioeconómicas de España le permiten su mayor expansión. Después de los años 70 este caerá hasta desaparecer por la aparición del vídeo.

- Los films relacionados con Reus son eminentemente documentales (52% del total). En este sentido destaca el hecho de que el 31% de los films correspondan al apartado de otros tipos de films. Ese alto porcentaje es porque esta categoría engloba no solo a los films de fantasía, sino a la mayoría de los films familiares y los anuncios cinematográfico.
- La evolución por décadas de cada género fílmico remarca la importancia de los años 60 y 70 en la muestra, ya que es en esas décadas cuando todos los géneros repuntan hacia su máximo numérico.
- Respecto a la relación de los géneros con el tipo de film, vemos que tanto el cine semi-profesional como el amateur son mayoritariamente documental. En cambio en el cine profesional, la importancia que tiene la recuperación de los anuncios Fonts-Bassol hace que estén prácticamente a la par el cine documental y el de otro genero. En cambio en el cine familiar encontramos que la mayoría de los films pertenecen a otro tipo de géneros (acontecimientos locales, acontecimientos familiares...), ya que únicamente las filmaciones de los viajes se pueden clasificar en otro apartado (documentales).
- En cuanto a la relación del tipo de film con su recuperación y visionado vemos que en el cine familiar la mayoría del catalogado esta recuperado y visionado, ya que sin esta condición difícilmente se conocería o se podría estudiar. En cambio, el cine amateur, del que se tienen más referencias, mayoritariamente no se ha recuperado, aunque una buena parte de él se ha podido visionar. En cuanto al cine semi-profesional, como ya hemos dicho en ocasiones anteriores, esta prácticamente desaparecido y el cine profesional, a pesar de estar en más de un 90% recuperado, solamente se ha podido visionar en un 60% a causa de las dificultades de acceso a los films por su estado de conservación.

Con toda esta cantidad de datos, en lugar de realizar una aplicación detallada (film por film) de los puntos de la metodología, creemos que es preferible aplicarla en conjunto a toda la muestra, ya que un análisis pormenorizado de 690 films catalogados o de 437 visionados, a parte de que posiblemente seria repetitivo, también seria muy extenso.

Por otra parte, en el capítulo tercero, las biografías de los autores de los films o los comentarios sobre algunos de los films semi-profesionales o profesionales no permitía conocer la intencionalidad a la hora de realizar el film o hacer cine. Ese mismo apartado también nos permitía establecer el eco social de dicho film a través del contexto cinematográfico que lo envuelve. Respecto a la intencionalidad, en general se podrían establecer las siguientes conclusiones, según el tipo de cine:

- En el cine semi-profesional la intención era atraer público local a las proyecciones.
- En el cine amateur había, para la mayoría de los autores, una componente de afición al cine y un deseo de hacer cine, con mejor o peor resultado según el autor. Así, el cine constituía para ellos una forma de expresión de una afición que o bien podía ser cinematográfica -en la mayoría de las ocasiones lo era- o artística (teatro, pintura, folklore...). Pero, a la vez, esa afición constituía una forma de pasatiempo y entretenimiento y una forma de relación social; especialmente en momentos en que las opciones de diversión y relación estaban restringidas⁵.
- En el cine familiar la intencionalidad básica es la del recuerdo de un acontecimiento importante en la vida familiar o el deseo de conservar una imagen de una persona apreciada. A partir de esa intencionalidad básica se derivan otras circunstancias que pueden hacer importante ese momento concreto.

En cuanto al eco social de los films también han sido apuntados anteriormente en función del tipo de film. Resumidamente podemos decir que es el siguiente:

- En el cine semi-profesional el impacto de algunos films se puede medir mediante el eco que los mismos tuvieron en la prensa. La novedad del cine hace que ese impacto fuera muy importante, al ver la ciudad o a uno mismo en la pantalla. El debate periodístico y ciudadano surgido entorno al documental *Reportaje cinematográfico de Reus* (1925) y el proyecto de realizar una replica más fiel al espíritu reusense, que se plasma en el film *Reus, sus fiestas y monumentos* (1929), da un indicio de la importancia que adquieren estos films en la ciudad.
- En el cine profesional la variedad de films hace difícil un planteamiento general. En los films de ficción su importancia ha ido descendiendo con los años. Tres ejemplos (*Prim* de 1930, *El pasado amenaza* de 1950 y *Liberxinia 90* de 1970), que pertenecen a décadas diferentes, nos pueden ilustrar esta afirmación. *Prim* fue un fracaso comercial porque se rueda justo con el cambio del mudo al sonoro; en cambio, *El pasado amenaza* tuvo mayor éxito comercial y *Liberxinia 90*, como puro cine experimental que era, es prácticamente ignorada. En cuanto al rodaje, esta última pasa desapercibida en la ciudad, en cambio es todo un acontecimiento los rodajes de *Prim* y *El pasado amenaza*. Actualmente todavía se recuerda con nostalgia en la ciudad la existencia de una película como *El pasado amenaza* y hace unos años hubo un gran revuelo mediático por la

⁵ Durante la dictadura franquista es notorio que el derecho de reunión o asociación estaban sumamente restringidos y controlados y esto afectaba a todos los actos públicos; v. por ejemplo SUEIRO, Daniel y DÍAZ, Bernardo: *Historia del franquismo*, Madrid, Sarpe, 1986, pp. 103-114 y sig.; TUSELL, Javier: *La dictadura de Franco*, Barcelona, Altaya, 1996, pp. 161-246; DUCH, Montserrat: *Reus sota el primer franquisme. 1939-1951*, Reus, Associació d'Estudis Reusencs, 1996, pp. 294-319 y RECASSENS, Josep: *Cartes a un falangista*, Reus, Edicions del Centre de Lectura, 2001.

proyección de nuevo del film *Prim⁶. Liberxinia 90*, en cambio ni existe en la memoria colectiva de la ciudad.

Respecto a los documentales, la mayoría de ellos corresponden a NO-DO y, por tanto, su visión era obligada, por lo que su éxito comercial es indiscutible. Algo muy similar ocurre con los documentales o noticiarios de la Guerra Civil, que constituyen el otro referente importante del cine profesional en Reus.

- El cine amateur tenía un círculo restringido de exhibición en sus propias asociaciones y, a pesar de ello, podemos apreciar, a través de la prensa, la gran importancia social que adquiere en la ciudad de Reus en los años 60 y principios de los 70. Importancia que vemos tanto en las referencias generales de asistencia a las proyecciones como el eco mediático de los concursos de cine amateur. Hacia finales de la década de los años 70 esa importancia decae, hasta el punto de desaparecer de la memoria colectiva la existencia de este tipo de cine. Por otra parte, la importancia concreta de un film amateur aislado vendrá marcada por la importancia que dentro del mundo del cine amateur tiene la persona que lo realizó y por los premios que el film obtenga en los diferentes concursos. Esa importancia y clasificación la hemos ido comentando en el capítulo anterior dentro de cada una de las biofilmografías que hemos relatado.
- El cine familiar tiene por definición un ámbito de exhibición muy restringido que en muy raras ocasiones se traspasa⁷. Por tanto, su eco social es prácticamente nulo o muy restringido.

Esta primera aproximación a la intencionalidad del autor y al eco social de los films se ampliara, en algunos casos, al analizar más detalladamente el grupo temático en que lo hemos englobado. Es precisamente, la determinación de los temas o elementos históricos o historiográficos de los films el eje central de este capítulo. A partir de la definición de los temas, se escogerán dos como ejemplo para ver la forma en que estos aparecen en los films y su relación con la sociedad del momento; para establecer, al final, la visión que da el cine no profesional sobre dicho tema.

⁶ v. Diari de Tarragona, 28-IV-1996 y 16-V-1996. El film fue proyectado el 13 de mayo de 1996 en el Auditori del Conservatori de Música del Palau Bofarull, en el marco del certamen HONA Reus

⁷ Una excepción la constituye por ejemplo algunos de los films de Francesc Llevat que fueron proyectados en una sesión pública en el Círcol (v. la entrevista a Francesc Llevat i Rosell en el anexo 3.2.13)

2. CLASIFICACIÓN Y DEFINICIÓN DE LOS TEMAS

2.1. Clasificación temática

Pero, ¿cuáles han sido los criterios de clasificación seguidos y los resultados obtenidos?. Recientemente han aparecido dos ejemplos de análisis y clasificaciones temáticas de imágenes que nos pueden ayudar en esta tarea⁸. Julio Montero, María Antonia Paz y José J. Sánchez⁹ han intentado analizar la imagen de Alfonso XIII en la prensa y el cine para ver si el paulatino alejamiento entre el rey y el pueblo, que acaba con la monarquía en 1931, es reflejado por los mismos. Mientras que sus conclusiones son interesantes para la comprensión de los medios de comunicación en España, ya que nos dicen que los medios de comunicación mayoritarios no reflejan una imagen real del rey, a nivel metodológico su aportación es escasa. El cuerpo metodológico del análisis cinematográfico (ficha de análisis)¹⁰, que ellos presentan como algo propio ya que no mencionan ningún antecedente, no es más que un maquillaje terminológico de la metodología de análisis que Marc Ferro expuso en 1975. Esto es fácilmente comprobable comparando su ficha de análisis¹¹ con lo

⁸ Antes de las recientes apariciones de los libros de Julio Montero, Antonia Paz y José J. Sánchez y de Peter Burke se hacia clasificaciones temáticas de contenidos sin una ordenación clara ni exhaustiva. Por ejemplo en el artículo de Peter MACNAMARA: "Amateur film as Historical Record-A democratic History?" (en Jurnal of film preservation. Reveu de la FIAF, n° 53, año XI-XII, Bruselas, 1996, pp. 41-45) se afirma que los films familiares recogen a la familia, las ceremonias familiares, la geografía, los transportes y las costumbres sociales. Otro ejemplo de la actuación habitual nos lo ofrece Joaquim ROMAGUERA i RAMIÓ en su Historia del cine documental de largometraje en el estado español (Bilbao, Teatro Arriaga, s.f) en donde nos da los siguientes temas dentro de los documentales españoles: De tema social, histórico o político, De tema antropológico, Sobre el mundo de la fiesta nacional, Documentos de propaganda oficial/gubernamental, Films de arte, Revistas musicales con números de cante o baile, Sobre una nacionalidad o región del Estados español, Reportajes de alta montaña, Sobre la Guerra Incivil, bando nacional, Cine experimental, Sobre el mundo de los extraterrestres y De tema ecológico (fauna y flora).

Mención aparte merece el libro de Santiago RODRÍGUEZ: El NO-DO, catecismo social de una época, Madrid, Editorial Complutense, 1999 en donde se si hace una división temática para el estudio del NO-DO mucho más interesante, aunque sigue el mismo criterio de agrupamiento temático tras el visionado y no la creación previa de una ficha o tabla temática para aplicar a ese visionado, estudio y clasificación de los noticiarios.

⁹ 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.

¹⁰ MONTERO, ANTONIA, SÁNCHEZ, op. cit., pp. 211-216.

¹¹ La ficha de análisis general (MONTERO, ANTONIA, SÁNCHEZ, op. cit., pp. 212) se compone de 4 partes y diversos subapartados:

- 1) Datos técnicos: Título, Director/productora, Año de producción, Duración, Género.
- 2) Interpretación del contenido: Interpretación del contenido (Resumen del argumento, Temas tratados: principales y secundarios, Identificar personajes y lugares), Rasgos personales del rey.
- 3) Crítica: Crítica de análisis (Función de la película, Valores y mentalidades sociales que recoge, Otros personajes e importancia en el filme, Principios ideológicos presentes en la elaboración de la película), Crítica de autenticidad (Grado de intensidad de la acción, Grado de reconstrucción de la realidad. Trucajes).

explicado en el segundo capítulo de este trabajo sobre Marc Ferro. Pero obviando la falta de consideración que muestran hacia los maestros, lo que es remarcable del trabajo de Montero, Paz y Sánchez es que profundizan en el método de Ferro y utilizando parte de la metodología semiótica establecen unos códigos específicos para un estudio cuantitativo de los films, dentro de lo que denominan una ficha de cuantificación¹². Esa ficha de cuantificación tiene un punto muy interesante que es la clasificación de la temática general de los noticiarios en 5 grupos: viajes, ceremonias, deportes, progreso y otros. Esta ficha permite la agrupación de noticiarios y films en función de temas específicos. Por tanto, permite la comparación bajo elementos de clasificación semejantes y nos muestra que es más práctico el análisis en conjunto por temas que el individual cuando tenemos una muestra de films heterogéneos. Este un punto de partida muy interesante, dejando de lado los problemas o discusiones que se pueden derivar de los criterios por los que una noticia o film es incluido en un tema o en otro, que parece que existen. Es interés para nuestro trabajo radica en que podemos aplicar esta idea de clasificación aunque con algunas variaciones, especialmente en los ítems temáticos utilizados, ya que los de Montero, Paz y Sánchez están muy relacionados con los noticiarios que analizan.

El segundo ejemplo lo constituye el reciente trabajo de Peter Burke sobre "el uso de la imagen como documento histórico"¹³. Burke define su libro como una recopilación de diversos artículos que ha ido unificando, mejorando y conectando. No intenta, por tanto, darnos una metodología de trabajo sobre el análisis de la imagen, ya que para ello nos remite al análisis iconográfico e iconológico habitualmente utilizado en el análisis de la pintura. Eso sí, da un consejo fundamental sobre la utilización de la imagen:

"cabría aconsejar a todo el que intente utilizar el testimonio de una imagen, que empiece por estudiar el objetivo que con ella persiguiera su autor (...) no sería prudente atribuir a

4) Interpretación técnica: Imágenes (Imágenes de archivo, Dibujos y fotografías, Uso de títulos, Imágenes repetitivas, Juego de planos e intencionalidad de los mismos, Tipo de montaje e intencionalidad del mismo), Sonido (Palabras, Música, Ruidos).

¹² Esa ficha de cuantificación (MONTERO, ANTONIA, SÁNCHEZ, op. cit., pp. 213) se compone de los siguientes elementos:

1. Número de ficha.
2. Título de la película.
3. Fecha.
4. Género: Noticia, Reportaje, Otro.
5. Temática general: Viaje, Ceremonia, Deporte, Progreso, Otro.
6. Utilización de títulos: Sí, No.
7. Tipo de montaje: Elemental/por corte, Elaborado.
8. Producción: Nacional, Extranjera, Sin identificar.
9. Comparten protagonismo: Nadie, Autoridades militares, Otras autoridades, Otros miembros de la familia real, Pueblo, Otros.
10. Personajes secundarios: Nadie, Autoridades militares, Otras autoridades, Otros miembros de la familia real, Pueblo, Otros.
11. Personajes de fondo: Nadie, Autoridades militares, Otras autoridades, Otros miembros de la familia real, Pueblo, Otros.

¹³ BURKE, Peter: Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, Barcelona, Crítica, 2001.

estos artistas-reporteros una «mirada inocente», en el sentido de una actitud totalmente objetiva, libre de expectativas y prejuicios de todo tipo. Literal y metafóricamente, esos estudios y pinturas reflejan un «punto de vista»¹⁴.

Lo que aquí más nos interesa de su trabajo es que da una serie de temáticas en las que la imagen puede ser un documento muy importante o fundamental para su estudio. Estas temáticas y los subtemas que plantea son:

A. Ideología:

- a) Cultura
- b) Mentalidades
- c) Identidades
- d) Ideas
- e) Imagen del poder político
- f) Valores
- g) Visiones de los extranjeros (otras razas, orientalismo, el otro en el propio país...)
- h) Representación de la historia
- i) Acontecimientos históricos

B. Religión:

- a) Ideas de los dioses, santos y pecadores, cielo e infierno
- b) Adoctrinamiento
- c) El culto de las imágenes
- d) La devoción

C. La cultura material:

- a) Casas: exteriores, interiores y mobiliario
- b) Tecnología y cambios tecnológicos
- c) Elementos de la cultura material

D. Sociedad:

- a) Realidad social
- b) Costumbres sociales
- c) Papel de la mujer en la sociedad y en la vida diaria
- d) El papel de los niños
- e) Diferencias entre clases sociales
- f) Campesinos

E. Percepción geográfica:

- a) Paisaje natural
- b) Paisaje urbano
- c) Edificios y barrios
- d) Territorios extranjeros

Siguiendo estos ejemplos he realizado una clasificación temática propia para el análisis de los films utilizados en este trabajo. Esta clasificación, cuyo orden es puramente alfabético, es la siguiente:

1. Acontecimientos socio-políticos:

- 1.1. Acontecimientos históricos (Guerra Civil).
- 1.2. Actos políticos, visitas y conmemoraciones:
 - 1.2.1. Actividades apoyadas por el Ayuntamiento.
 - 1.2.2. Actividades falangistas.
 - 1.2.3. Conmemoraciones no religiosas.
 - 1.2.4. Visita de personajes.
- 1.3. Ferias y Exposiciones:
 - 1.3.1. Ferias de Muestras.

¹⁴ BURKE, op. cit., pp.22-24.

- 1.3.2. Otras ferias y exposiciones (Exposición de las Aplicaciones de la Electricidad a la Agricultura, Exposición de Rosas y Feria de Sant Jaume).
2. Cultura material:
 - 2.1. Elementos de la cultura material:
 - 2.1.1. Automóviles.
 - 2.1.2. Electrodomésticos.
 - 2.1.3. Grandes almacenes.
 - 2.1.4. Radio y televisión.
 - 2.1.5. Urbanizaciones.
 - 2.2. Visiones en la vida diaria:
 - 2.2.1. Crisis energética.
 - 2.2.2. Ecologismo.
 - 2.2.3. El Espejo de la vida americana.
 - 2.2.4. Estrés.
 - 2.2.5. Idea de progreso.
3. Ideología:
 - 3.1. Ideas:
 - 3.1.1. Ecologismo.
 - 3.1.2. Egoísmo.
 - 3.1.3. Misoginia.
 - 3.1.4. Progreso.
 - 3.1.5. Revolución juvenil.
 - 3.2. Imágenes del poder:
 - 3.2.1. Demostraciones falangistas.
 - 3.2.2. Imagen de Franco.
 - 3.2.3. Símbolos.
 - 3.3. Mentalidades (sobre):
 - 3.3.1. El Ecologismo.
 - 3.3.2. El Machismo
 - 3.3.3. La Pobreza.
 - 3.3.4. Mentalidad religiosa.
 - 3.3.5. El Terrorismo.
 - 3.3.6. La Vida diaria.
 - 3.3.7. La Violencia doméstica.
 - 3.4. Representación de la historia.
4. Religiosidad:
 - 4.1. Actos religiosos (adoctrinamiento y actividad religiosa):
 - 4.1.1. Actos extraordinarios.
 - 4.1.2. Colegios religiosos.
 - 4.1.3. Fiestas religiosas (Corpus y Semana Santa).
 - 4.1.4. Visitas clericales.
 - 4.2. Devoción:
 - 4.2.1. Actividad religiosa.
 - 4.2.2. Aniversarios de la coronación de la Virgen de Misericordia.
 - 4.2.3. Colectas religiosas.
 - 4.2.4. Semana Santa.
 - 4.3. Idea de los santos y de la religión:
 - 4.3.1. Conceptos religiosos (caridad..).
 - 4.3.2. Procesiones.
 - 4.3.3. Muerte.
 - 4.3.4. Vidas de santos.

- 4.3.5. La Virgen de Misericordia.
- 4.3.6. Visiones de la fe cristiana.
- 5. Representación del arte y la cultura:
 - 5.1. Influencia de los movimientos artísticos.
 - 5.2. Arquitectura.
 - 5.3. Cine:
 - 5.3.1. Influencia de los films.
 - 5.3.2. Locales cinematográficos.
 - 5.4. Danza.
 - 5.5. Escultura.
 - 5.6. Fotografía.
 - 5.7. Literatura y Cómics.
 - 5.8. Pintura.
 - 5.9. Teatro.
- 6. Sociedad:
 - 6.1. Realidad social y clases sociales:
 - 6.1.1. Mendicidad, miseria y delincuencia.
 - 6.1.2. Vida diaria.
 - 6.1.3. Visión de las clases sociales.
 - 6.2. Entretenimiento y ocio:
 - 6.2.1. Deportes.
 - 6.2.2. Juegos de niños y de azar.
 - 6.2.3. Otros espectáculos (toros y circo).
 - 6.3. Fiestas y tradiciones:
 - 6.3.1. Fiestas y festividades.
 - 6.3.2. Tradiciones.
 - 6.4. Jóvenes y niños:
 - 6.4.1. Educación.
 - 6.4.2. Los niños en la vida familiar.
 - 6.4.3. Visión y actividades de los jóvenes.
 - 6.5. La mujer en la sociedad:
 - 6.5.1. Relaciones de pareja.
 - 6.5.2. Roles sexuales.
 - 6.6. Vida familiar:
 - 6.6.1. Actos familiares.
 - 6.6.2. Problemas de la vida familiar.
 - 6.6.3. Visión de la familia.
- 7. Visión geográfica:
 - 7.1. Acontecimientos naturales: Tipos e importancia.
 - 7.2. Actividad económica:
 - 7.2.1. Agricultura.
 - 7.2.2. Comercio.
 - 7.2.3. Ganadería.
 - 7.2.4. Industria.
 - 7.2.5. Pesca.
 - 7.2.6. Publicidad.
 - 7.2.7. Transportes y comunicaciones.
 - 7.2.8. Turismo.
 - 7.3. Paisaje urbano de Reus.
 - 7.4. Entorno próximo.
 - 7.5. Territorios alejados.

2.2. Definición de los temas

Hecha la clasificación hemos de definir cada tema, para poder estudiar su importancia a nivel estadístico y ver,

posteriormente, algunos ejemplos de análisis visual de los temas.

2.2.1. Acontecimientos socio-políticos.

Afirmar que las imágenes cinematográficas profesionales y no profesionales pueden relatar acontecimientos históricos no es nada nuevo. Existe un amplio consenso sobre el valor que el cine tiene como documento histórico para los acontecimientos socio-políticos. Dos ejemplos bastaran para mostrar ese consenso, el primero es de Miquel Porter i Moix que afirma 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 una 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"¹⁵.

El segundo corresponde a Peter Burke que explica que

"Las imágenes tienen un testimonio que ofrecer acerca de la organización y la puesta en escena de los acontecimientos grandes y pequeños: batallas, asedios, rendiciones, tratados de paz, huelgas, revoluciones, concilios de la Iglesia, asesinatos, coronaciones, entradas de gobernantes o embajadores en ciudades, ejecuciones y otros castigos públicos, etc."¹⁶.

Pero Burke advierte que deben ser estudiadas con cuidado porque su testimonio esta mediatizado por el origen. ¿Estas afirmaciones, son aplicable a la historia local?, y si lo son ¿qué nos explican y bajo que formas?. Estas y otras preguntas serán las que hemos de responder, de forma amplia, en el análisis de las características visuales de este tema ya que es uno de los dos escogidos para su estudio detallado.

2.2.2. Cultura material

También es absolutamente indiscutible que una de las aportaciones indudables de la imagen al conocimiento histórico es el reflejo de la cultura material y de su uso. Peter Burke resume esta aportación con las siguientes frases: "Las imágenes son particularmente valiosas para la reconstrucción de la cultura cotidiana de la gente sencilla: por ejemplo sus casas, construidas a veces con materiales no destinados a durar mucho tiempo" o "como testimonio para la historia del vestido", o que "la historia de la tecnología se vería muy empobrecida si los historiadores tuvieran que basarse únicamente en los textos", etc¹⁷.

No únicamente Peter Burke afirma esto, por ejemplo, Marc Ferro comenta que

"Está claro, por ejemplo, que aquellas películas rodadas en exteriores reciben toda una información documental cuyo cariz es similar al del reportaje, aunque ésta no posea la misma función en ambos tipos de película [argumento o ficción y

¹⁵ PORTER i MOIX, Miquel: "El cinema, patrimoni cultural" a VV.AA.: El Cinema amateur al Prat del Llobregat, op. cit., p. 14.

¹⁶ BURKE, op. cit., p. 177.

¹⁷ BURKE, op. cit., p. 101-103.

documental o reportaje]. Dicha información se denominará Museo de la película. Museo de los objetos y gestos, de las actitudes y comportamientos sociales que con frecuencia escapan a la voluntad del realizador"¹⁸.

Únicamente hemos de puntualizarle que no es únicamente necesario utilizar films de argumento filmados en exteriores para ver como transmiten información documental sobre la sociedad y su forma de vida. La utilización de aparatos electrónicos o mecánicos, la moda o las formas de distribución interna de las viviendas son elementos documentales que se pueden ver también en interiores y decorados.

Según la clasificación que hemos hecho anteriormente, este tema tendría los siguientes subtemas:

1. Elementos de la cultura material:
 - 1.1. Automóviles.
 - 1.2. Electrodomésticos.
 - 1.3. Grandes almacenes.
 - 1.4. Radio y televisión.
 - 1.5. Urbanizaciones.
2. Visiones en la vida diaria:
 - 2.1. Crisis energética.
 - 2.2. Ecologismo.
 - 2.3. El Espejo de la vida americana.
 - 2.4. Estrés.
 - 2.5. Idea de progreso.

Al plantear este apartado temático surge un el problema: el límite en la utilización del término cultura material, así como la utilización de este término en lugar del de vida cotidiana. Pienso que el término de vida cotidiana sería confuso en la clasificación que utilizamos, ya que engloba buena parte de los otros temas que planteamos. En cambio, el término cultura material lo delimita mucho más y permite otros que también son muy importantes en el análisis del cine no profesional.

Siendo estrictos con la definición que nos da cualquier diccionario sobre cultura material¹⁹ solo tendría que incluir aquí la utilización y aparición de aparatos o máquinas y el impacto que estos producen en los cineastas. Pero ese impacto viene acompañado, en la mayoría de las ocasiones, de una visión particular sobre el devenir de la vida diaria, sobre el presente y sus problemas. Esto formaría parte de la ideología y la historia de las mentalidades, pero esas visiones esta directamente relacionado con el cambio de la cultura material que se describe en este apartado y por ello creo que es necesario incluirlo aquí.

2.2.3. Ideología

Volviendo a utilizar las palabras de Peter Burke, para definir este tema diremos que "la imagen material o literal constituye un buen testimonio de la «imagen» mental o metafórica del yo o del otro", añadiendo que "el propio proceso de distorsión constituye un testimonio de ciertos fenómenos que

¹⁸ FERRO, Marc: Cine e historia. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 67.

¹⁹ Por ejemplo, el Diccionario Larousse ilustrado, Barcelona, Larousse, 1997; define cultura material como el "conjunto de los rasgos culturales externos que conforman la vida económica y tecnológica".

muchos historiadores están deseosos de estudiar: de ciertas mentalidades, de ciertas ideologías e identidades"²⁰.

Este pensamiento parte de la idea de que cualquier creación humana transmite la ideología de la persona que realiza esa obra. A partir de ahí tenemos que "el empleo de los medios de comunicación audiovisuales para transmitir la ideología de los grupos sociales dominantes es un fenómeno de repercusión planetaria"²¹, según afirma Demetrio E. Brisset. Esa transmisión puede ser tanto de forma explícita como estar implícita en la forma en que se estructura un film, tal y como afirma Angel Quintana: "Les diferents formes de representació cinematogràfica poden deixar entreveure les mentalitats de cada època, de cada règim polític i dels hàbits representatius del públic espectador de cada una de les produccions"²². Ángel Quintana incluso va más allá en su pensamiento y afirma que

"si considerem que el cinema pot tenir una importància cabdal com a testimoni d'un temps y partim de la consideració que per Història no hem d'entendre només allò que ha succeït empíricament, sinó que també forma part de la Història allò que una societat ha imaginat o ha pensat, podem començar a plantejar-nos una sèrie de qüestions fonamentals sobre la manera com les crisis del pensament han marcat els discursos de ficció d'un determinat període"²³.

Para él la forma en que se representa cualquier historia esta marcada por la ideología dominante en ese momento y conocer esa forma nos explicará la mentalidad de la sociedad que las crea. Pero esto que es aplicable al cine profesional es más difícil de demostrar y estudiar en el cine no profesional y, nosotros, no iremos tan lejos en este apartado. Angel Quintana también nos dice que el cine no solo transmite ideas sino la mentalidad de grupos sociales, una afirmación que tiene un amplio consenso nacional e internacional como podemos ver en las siguientes palabras de Pepino Ortoleva: "dire che il cinema può essere una fonte utile per la storia delle mentalità è ovvio, anzi è quasi un truismo"²⁴.

Así tenemos, en resumen, que el cine trasmite ideas y la mentalidad de un grupo social, ahora solamente nos queda que "el análisis [ponga] al desnudo de qué forma funciona un texto dentro de la ideología, o se convierte en expresión de ella"²⁵. Eso es lo que deberíamos de hacer ahora: analizar el cine no profesional y ver las ideas y la mentalidad que transmite. Pero como hemos dicho en el apartado anterior, esto no es posible en este trabajo por su extensión. Aunque una primera aproximación a las ideas y mentalidad que transmite nos la da la clasificación

²⁰ BURKE, op. cit., p. 37.

²¹ BRISSET, Demetrio E.: Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, p. 2.

²² QUINTANA, Àngel: "La ficció cinematogràfica com a document" en La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions, Girona, Ajuntament de Girona, 1994, p. 214.

²³ QUINTANA, Angel: "La realitat suplantada i el retorn a la representació" en L'Avenç, n° 242, desembre 1999, Barcelona, L'Avenç, p. 63.

²⁴ ORTOLEVA, Pepino: Cinema e storia. Scene dal passato, Turin, Loescher editore, 1991, p. 24.

²⁵ KUHN, Annette: Cine de mujeres. Feminismo y cine, Madrid, Cátedra, 1991, p. 99.

que se ha hecho de este tema según los films no profesionales de Reus que hemos podido estudiar. Esta clasificación es la siguiente:

- 1.1. Ideas:
 - 1.1.1. Ecologismo.
 - 1.1.2. Egoísmo.
 - 1.1.3. Misoginia.
 - 1.1.4. Progreso.
 - 1.1.5. Revolución juvenil.
- 1.2. Imágenes del poder:
 - 1.2.1. Demostraciones falangistas.
 - 1.2.2. Imagen de Franco.
 - 1.2.3. Símbolos.
- 1.3. Mentalidades (sobre):
 - 1.3.1. El Ecologismo.
 - 1.3.2. El Machismo
 - 1.3.3. La Pobreza.
 - 1.3.4. Mentalidad religiosa.
 - 1.3.5. El Terrorismo.
 - 1.3.6. La Vida diaria.
 - 1.3.7. La Violencia doméstica.
- 1.4. Representación de la historia.

Esta clasificación diferencia entre la plasmación cinematográfica de una idea o del concepto de idea y la mentalidad de un grupo o persona sobre un determinado tema. Para ello parto de la diferencia que existen en la definición de cada concepto²⁶ y la plasmación de esa diferencia en el film, profesional o no. Así la idea, en el caso del cine que estamos estudiando, será la representación de algo y la mentalidad lo que piensa el autor o un grupo sobre un tema. Además, he incluido dos apartados más como la imagen del poder y la representación de la historia, que también transmiten la postura y, por tanto, la ideología de los autores sobre determinados temas (poder y pasado). Estos dos subapartados también siguen parte del esquema temático planteado por Perter Burke²⁷, aunque aquí no tienen el carácter propio que les concede Peter Burke.

2.2.4. Religiosidad

La religiosidad es un tema que aparece en otros apartados temáticos, como en los de acontecimientos socio-políticos con las visitas de personajes religiosos, en el de la sociedad a través de las fiestas y festividades o en la visión geográfica a través de la actividad religiosa dentro del entramado del paisaje urbano de la ciudad; aunque, con el que más conexiones tiene es con el tema de la ideología a través de la mentalidad religiosa y de la plasmación de las ideas de carácter religioso. Pero a pesar de ello, esta separado por su importancia dentro del cine no profesional y la importancia histórica del tema, que es indudable, tal y como explica Peter Burke,

²⁶ Recordemos la definición que da el diccionario de estos conceptos:
 - Idea.- Conocimiento de una cosa, representación de ella en la mente.
 - Mentalidad.- Cultura y modo de pensar que caracteriza a una persona o un conjunto de ellas.

²⁷ BURKE, op. cit., pp. 75-100 y 177-198.

"en muchas religiones las imágenes desempeñan un papel primordial a la hora de producir la experiencia de lo sagrado. Expresan y forman (también documentan) las distintas ideas de lo sobrenatural propias de las diferentes épocas y culturas: ideas de dioses y de demonios, de santos y pecadores, de cielos e infiernos"²⁸

y por que estas "han sido utilizadas a menudo como medio de adoctrinamiento, como objeto de culto, como estímulo para la meditación y como arma en los debates"²⁹.

En el cine profesional, comenta Fernando Alonso Barahona, "habitualmente la visión del fenómeno religioso en el cine ha ido ligado a una concepción antropológica positiva: el hombre busca la felicidad y, en medio de todas las dificultades, es posible encontrar la esperanza. Durante unos años este planteamiento cambió en notable medida (aunque las propuestas de los autores no solían ir acompañadas de éxito comercial), y resultó frecuente la crítica y aun el ataque feroz a las instituciones y comportamientos religiosos"³⁰.

¿Es eso lo que podemos ver en el cine no profesional respecto de la religión?. Además, teniendo en cuenta que "lo religioso -lo religioso confesional y más concretamente católico- define una buena parte de las políticas y proyectos de los constructores de la España que salía de la Guerra Civil"³¹, hemos de preguntarnos sí, ¿el cine no profesional reflejará esa España católica por ideología o por imposición?.

Lástima que la imposibilidad de extendernos en este tema no nos permita profundizar en estos aspectos, aunque si que podremos dar unas breves pinceladas aproximativas. Una primera aproximación la tenemos en la clasificación del tema, en donde hemos optado por la siguiente clasificación:

1. Actos religiosos (adoctrinamiento y actividad religiosa):
 - 1.1. Actos extraordinarios.
 - 1.2. Colegios religiosos.
 - 1.3. Fiestas religiosas (Corpus y Semana Santa).
 - 1.4. Visitas clericales.
2. Devoción:
 - 2.1. Actividad religiosa.
 - 2.2. Aniversarios de la coronación de la Virgen de Misericordia.
 - 2.3. Colectas religiosas.
 - 2.4. Semana Santa.
3. Idea de los santos y de la religión:
 - 3.1. Conceptos religiosos (caridad...).
 - 3.2. Procesiones.
 - 3.3. Muerte.
 - 3.4. Vidas de santos.
 - 3.5. La Virgen de Misericordia.
 - 3.6. Visiones de la fe cristiana.

Esta clasificación, ya nos permite ver una separación entre actividad religiosa y mentalidad religiosa que posibilitaría el

²⁸ BURKE, op. cit., p. 59.

²⁹ BURKE, op. cit., p. 60.

³⁰ ALONSO BARAHONA, Fernando: Antropología del cine, Barcelona, Centro de Investigaciones literarias españolas e hispanoamericanas, 1991, p. 133.

³¹ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, op. cit., p. XIV.

estudio de la utilización de la calle para el adoctrinamiento, a través de las imágenes, y la actividad religiosa en las fiestas. Esta clasificación permitiría estudiar la importancia que adquirió esa actividad religiosa y ver si ello era asumido por las personas o si simplemente era un acontecimiento periódico de la ciudad.

2.2.5. Representación del arte y la cultura

Con este tema, partiendo de la idea -muy bien expresa Àngel Quintana- que "tota obra cinematogràfica és fruit d'una cultura determinada i reflex d'influències culturals molt disperses"³²; se intentaría ver la influencia de esa cultura en el cine no profesional de Reus. Para ver la influencia de esa cultura hemos de intentar ver que es lo que el cine refleja de la misma y para ello hemos seguido el siguiente esquema:

1. Influencia de los movimientos artísticos.
2. Arquitectura.
3. Cine:
 - 3.1. Influencia de los films.
 - 3.2. Locales cinematográficos.
4. Danza.
5. Escultura.
6. Fotografía.
7. Literatura y Cómics.
8. Pintura.
9. Teatro.

En este esquema el tema se plantea desde dos vertientes diferentes: la influencia del arte en el cine no profesional y el reflejo de la cultura en ese cine. En el primer caso, el objetivo sería ver que obras artísticas se toman de base para determinados films de una forma clara, mediante una plasmación descarada que se aproximaría al plagio, y no mediante sutilezas argumentales o breves fragmentos. Esto es especialmente importante en el apartado primero (influencia de los movimientos artísticos) y el tercer (Cine: influencia de los films), aunque también se habría de ver en la mayoría.

En el segundo caso (reflejo de la cultura) el objetivo sería ver que partes de lo que se denomina arte sería reflejado por ese cine, con el deseo de comprender la importancia que el arte jugaría en la sociedad. El estudio de lo reflejado y de las ausencias, el número de referencias obtenidas, el reparto de estas referencias entre las distintas artes, como son recogidas por el cine y que recoge, serían elementos de estudio en este tema.

2.2.6. Sociedad

Como queda claro en la siguiente afirmación de Margarida Gómez Inglada, el tema de la sociedad es el más importante en el cine, porque según ella:

"El cinema és, volgutament o de manera inconscient, el testimoni de la societat que l'ha creat. La ideologia, les mentalitat, els costums, les modes, etc., hi són presents,

³² QUINTANA, "La ficción...", op. cit., p. 214.

tant en els films de ficció -encara que tractin èpoques passades- com en els documentals"³³.

Para algunos, como en el caso de Àngel Quintana, el hecho de que el autor del film refleje la sociedad convierte al director en

"agent de la història des del moment que testimonia sobre les formes de vida que atrapa. Quan col·loca la seva càmera en algun lloc per agafar una presa, ho fa sempre en un fons social històricament determinat, encara que aquest fons parteixi d'una reconstrucció fictícia que no tingui res a veure amb el present"³⁴.

Esto da idea de la importancia del análisis del tema de la sociedad en el cine. La presencia del cine familiar en el cine no profesional aumentaría esa importancia³⁵. Para su estudio se ha clasificado el tema de la siguiente forma:

1. Realidad social y clases sociales:
 - 1.1. Mendicidad, miseria y delincuencia.
 - 1.2. Vida diaria.
 - 1.3. Visión de las clases sociales.
2. Entretenimiento y ocio:
 - 2.1. Deportes.
 - 2.2. Juegos de niños y de azar.
 - 2.3. Otros espectáculos (toros y circo).
3. Fiestas y tradiciones:
 - 3.1. Fiestas y festividades.
 - 3.2. Tradiciones.
4. Jóvenes y niños:
 - 4.1. Educación.
 - 4.2. Los niños en la vida familiar.
 - 4.3. Visión y actividades de los jóvenes.
5. La mujer en la sociedad:
 - 5.1. Relaciones de pareja.
 - 5.2. Roles sexuales.
6. Vida familiar:
 - 6.1. Actos familiares.
 - 6.2. Problemas de la vida familiar.
 - 6.3. Visión de la familia.

En esta clasificación podemos ver que hay dos niveles diferentes: el de las relaciones sociales fuera de la familia (realidad social y clases sociales, entretenimiento y ocio y fiestas y tradiciones) y el de las relaciones sociales dentro de la familia (jóvenes y niños, la mujer en la sociedad y la vida familiar). En este último caso, también podemos ver una diferenciación de géneros, mediante el estudio de la imagen de la mujer y sus roles sociales, y de generaciones, con la dedicación de un apartado concreto a los niños y los jóvenes. Incluso la existencia de un apartado específico al estudio de

³³ GÓMEZ INGLADA, Margarida: "La història del cinema amateur pratenc" a El cinema amateur al Prat del Lobregat, op. cit., p. 38.

³⁴ QUINTANA, "La ficción...", op. cit., p. 213.

³⁵ Como hemos repetido en varias ocasiones anteriormente, la extensión que representaría un análisis pormenorizado de las características visuales del tema de la sociedad en el cine no profesional de Reus no nos permite que lo podamos llevar a cabo en este trabajo y solamente podemos realizar algunas aproximaciones.

los niños y los jóvenes nos da una pista de la importancia que los niños tienen en este tipo de filmaciones no profesionales.

2.2.7. Visión geográfica

En los temas anteriores la historia era la disciplina base para el análisis de los contenidos, aunque en alguno de ellos se recurriera a otras disciplinas como la antropología en el caso del estudio de tema de la sociedad. Aquí, en este tema, es la geografía la disciplina básica del análisis y la historia la auxiliar, ya que en realidad lo que haremos será geografía histórica o historia del espacio con ayuda de la geografía desde dos enfoques, en los que el cine puede ser una herramienta muy útil: la geografía de la percepción y la geografía histórica. En la geografía histórica ya es habitual y necesario el uso de la fotografía, como nos comenta Josep Oliveras:

"La fotografia pot utilitzar-se per realitzar una anàlisi sistemàtica dels processos de canvi que hi ha hagut en un territori, però també en la reconstrucció d'aquest territori en un època concreta, com pot ser a començaments de segle, o abans que s'iniciés la industrialització o aparegués el fenomen turístic. La geografia històrica del paisatge intenta fer reconstruccions geogràfiques en èpoques passades i per aquesta finalitat el comptar amb documents fotogràfics es essencial"³⁶.

Si en la geografía histórica ya es útil la fotografía, ¿por qué no lo va a ser el cine para el estudio del paisaje, especialmente de un paisaje urbano que esta en constante transformación?. Ese estudio de la evolución del paisaje urbano es uno de los puntos de contacto con la historia, como podemos ver en la siguiente afirmación de Peter Burke: "Los especialistas en historia urbana llevan mucho tiempo interesándose por lo que ellos llaman a menudo «la ciudad como artefacto». Los testimonios visuales son particularmente importantes para este modo de enfocar la historia urbana"³⁷.

Queda entonces patente que para el estudio del paisaje, especialmente el urbano, el cine puede ser una herramienta más a añadir a otras muchas de que disponen historiadores y geógrafos.

En cuanto a la geografía de la percepción o del comportamiento, que se define como el estudio de las decisiones que toman los seres humanos sobre su uso del espacio y sus acciones en el mismo, su base de análisis son las entrevistas y el espacio sobre el que más se ha trabajado es la ciudad. Dentro de este campo geográfico el cine permite trabajar sobre la evolución histórica de esa percepción del espacio geográfico; pero también puede aportar novedades. Una de ellas es el estudio de la utilización simbólica de espacio geográfico. Àngel Quintana cree que esta es una de las posibilidades más interesantes del análisis del espacio geográfico en el cine. Para él el paisaje dentro del cine tiene dos líneas de análisis:

"Si volem estudiar la manera com un espai geogràfic concret ... ha estat representat en algunes ficcions rodades en exteriors,

³⁶ OLIVERAS SAMITIER, Josep: "La fotografia i els estudis de paisatge: possibilitats per a la investigació" en VV.AA.: La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions. IV Jornades Antoni Varés, Girona, Ajuntament de Girona, p. 81.

³⁷ BURKER, op. cit., p. 104-105.

podem contraposar dues metodologies, segons si contemplem l'espai ficcional des d'una perspectiva documental o simbòlica. La metodologia documental parteix de la revalorització dels segons termes del cinema de ficció rodat en exteriors. L'espai utilitzat com a decorat té un caràcter documental ja que remet a una realitat preexistent que el film ha utilitzat com a suport referencial. (...) Molt més interessant ens sembla l'anàlisi interpretativa on es parteix del supòsit que en el cinema de ficció tot espai té sempre un caràcter marcadament simbòlic com a decorat de la representació"³⁸.

Este planteamiento es extraordinariamente interesante. Aunque debemos añadirle a esa visión simbólica del espacio la visión que el cine documental y de ficción puede darnos de un paisaje según su función en la estructuración territorial estatal que el Estado ha asignado a ese territorio.

En el caso del cine no profesional, aunque también utiliza el espacio como elemento simbólico, esta utilización simbólica es menos habitual porque

"una de les característiques del cineistes amateurs és que aprofiten per a les seves filmacions l'entorn que els és més proper. Les ciutats, el medi, els personatges que els són familiars serveixen de marc, de manera conscient o com a teló de fons, de les seves pel·lícules"³⁹.

Esto nos permite otro planteamiento distinto. Más que el aspecto simbólico del espacio, lo interesante de este cine es el estudio de lo que Patricia Zimmermann ha definido como las Geografías del deseo⁴⁰. Esta sería, además, una aportación muy interesante al estudio de la geografía de la percepción: el estudio de los lugares que las personas visitan, las razones de esos viajes y los trozos de paisaje que recogen para tener un recuerdo permanente de ellos. Reduciendo esto a preguntas básicas sería intentar responder las siguientes preguntas: ¿dónde van?, ¿porqué van? y ¿qué filman de esos lugares?.

Todas estos puntos de partida teóricos nos lleva a la siguiente subclasificación del tema:

1. Acontecimientos naturales: Tipos e importancia.
2. Actividad económica:
 - 2.1. Agricultura.
 - 2.2. Comercio.
 - 2.3. Ganadería.
 - 2.4. Industria.
 - 2.5. Pesca.
 - 2.6. Publicidad.
 - 2.7. Transportes y comunicaciones.
 - 2.8. Turismo.
3. Paisaje urbano de Reus:
4. Entorno próximo:
5. Territorios alejados:

³⁸ QUINTANA, Àngel: "De Pandora a Mr. Arkadin. Les representacions fílmiques d'una Costa Brava simbòlica" en Revista de Girona, nº 176, maig-juny 1996, Girona, Diputació de Girona, p. 68.

³⁹ GÓMEZ INGLADA, op. cit., p. 71.

⁴⁰ ZIMMERMANN, Patricia R.: "Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film" en Film History, vol. 8, nº 1, Spring, Londres, John Hobbes & Company, 1996, pp. 85-98.

En esta clasificación vemos apartados de estudio del paisaje urbano (geografía histórica), de la percepción del paisaje (geografía del comportamiento), que serían los apartados de la visión de la ciudad, el entorno próximo y los territorios alejados; y apartados que, a priori, parecen clásicos de la geografía económica, pero que en realidad intentan estudiar la visión que el cine da de esas actividades económicas para ver si el cine le asigna un papel económico básico a la ciudad y el territorio estudiado; viendo con ello si ese papel se ajusta a la realidad o no y si evoluciona con el tiempo.

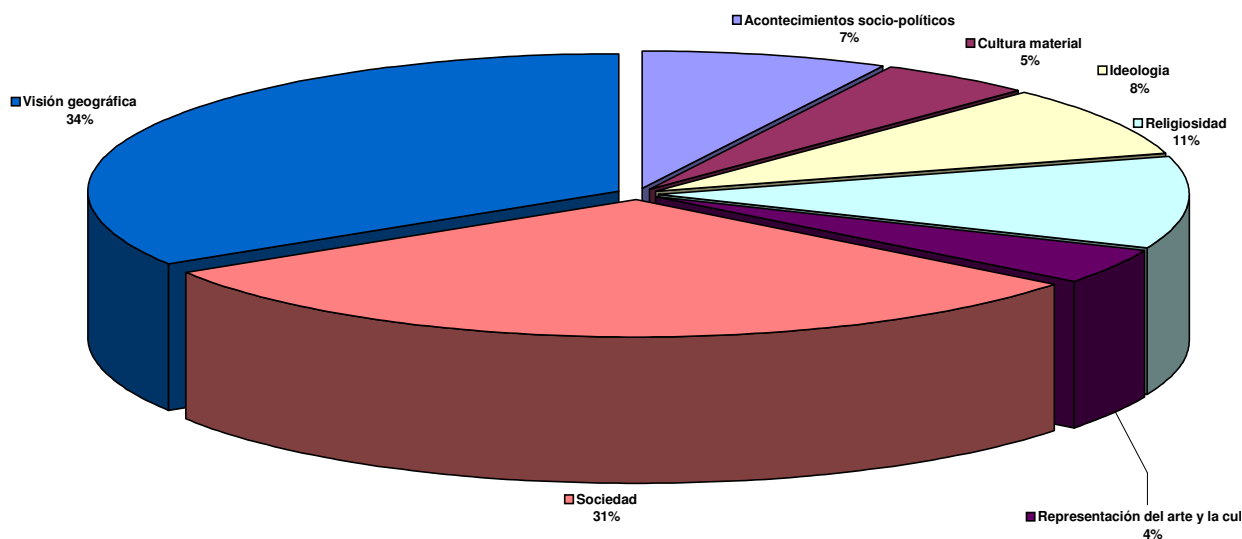
3. ANÁLISIS ESTADÍSTICO DE LOS TEMAS

Para el análisis estadísticos he buscado en cada film el tema principal, los temas secundarios, los elementos históricos presentes, los valores y los mensajes; según explicaba en la metodología a seguir en el capítulo segundo⁴¹. Cada uno de estos elementos se han convertido en referencias y cada referencia en un valor estadístico los cuales se han agrupado en los grandes temas explicados al principio de este capítulo.

En ocasiones se aprecian diferencias entre el número de referencias y el número de films; esto es debido a que algunos films aparecen en diferentes apartados o subtemas de un mismo tema.

3.1. Del conjunto

Ahora cada uno de los apartados de la clasificación temática propuesta será estudiado y analizado desde un punto de vista estadístico. Posteriormente, las características visuales y socio-históricas de algunos de esos temas serán estudiados con detenimiento. Pero lo primero que deseo comentar es el reparto de las referencias en el conjunto de temas⁴², del que se obtiene el siguiente gráfico:



En el gráfico podemos ver claramente el gran número de referencias que hay sobre la geografía (34%) y la sociedad (31%). Estos dos temas suponen, cada uno, 1/3 del total, mientras que el resto (representación del arte, religiosidad, ideología, cultura material y acontecimientos) se reparten el tercio restante.

La mayoría de las referencias proceden del cine no profesional, por lo que una primera conclusión para su utilización en estudios de ámbito local, a la vista de este

⁴¹ La clasificación de los films por temas se puede ver en el anexo 1.10.

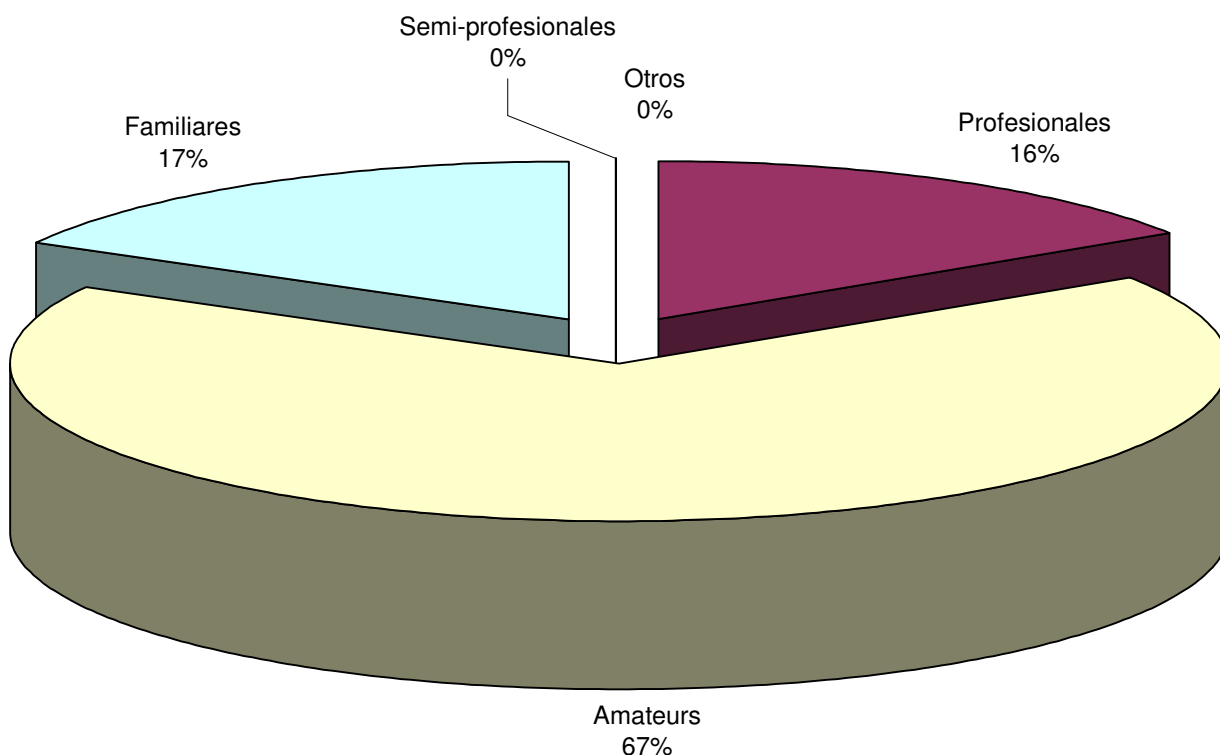
⁴² En el anexo 2.11 podemos ver el cuadro resumen con las cantidades correspondientes de referencias y los diferentes gráficos correspondiente a los distintos temas

cuadro, es que el cine no profesional refleja mayoritariamente el paisaje donde se hace y la sociedad local. Aunque hemos de tener presente, que en muchas ocasiones el cine no profesional puede ser mucho más interesante por su valor cualitativo que cuantitativo.

3.2. De cada tema

3.2.1. Estadística de los Acontecimientos socio-políticos

Si analizamos estadísticamente cada uno de los temas tenemos que los acontecimientos socio-políticos en el conjunto de los temas supone un escaso 7% sobre el total de referencias. Ese 7%, suma un total de 95 referencias que corresponden a 94 films⁴³; de ellos 63 son amateurs (67%), 15 profesionales (16%) y 16 familiares (17%), como se puede ver en el siguiente gráfico:



Si nos detenemos para comentar brevemente las distintas estadísticas de este tema podemos apreciar que⁴⁴:

- La mayoría de las referencias corresponden a Ferias y exposiciones con 54 referencias, lo que supone el 57% del total.
- El resto de los apartados están muy lejos en el número de referencias respecto al de las Ferias y exposiciones. Así los Actos políticos, visitas y conmemoraciones se quedan en 32 referencias (33%) y los Acontecimientos históricos en 9 referencias (9%)

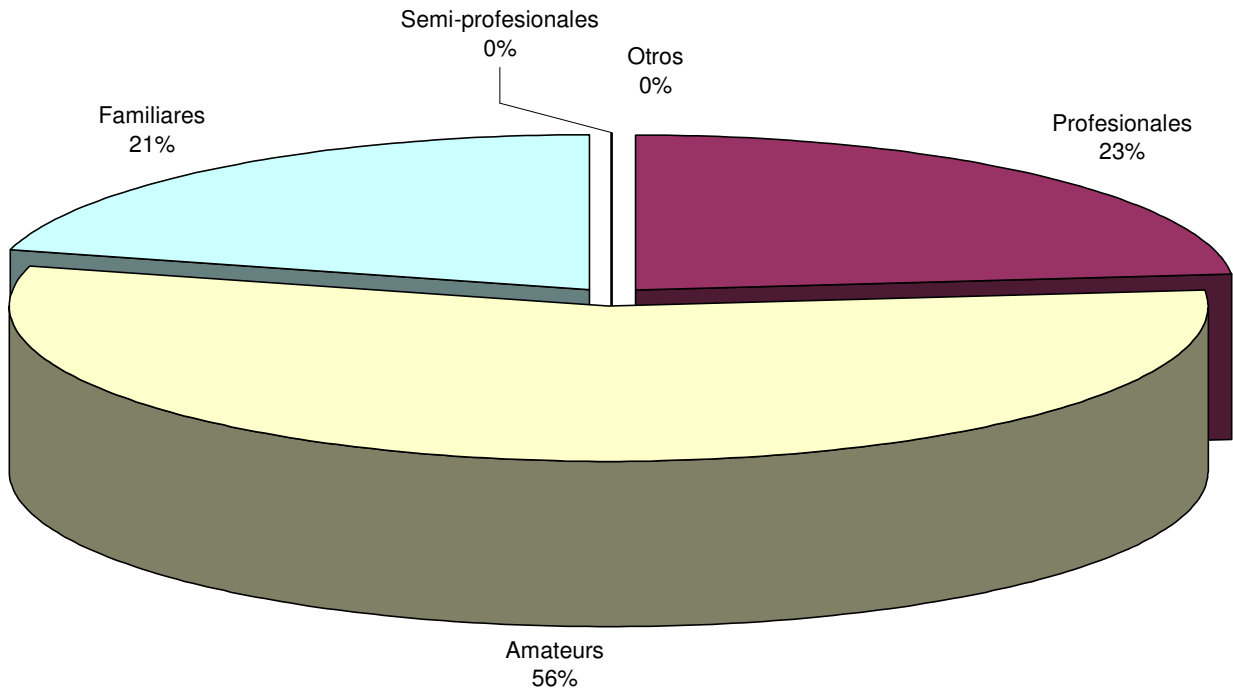
⁴³ Las diferencias entre referencias y films están en la repetición de 1 films en dos subapartados diferentes.

⁴⁴ El cuadro estadístico y la gráfica correspondiente la podemos ver en el anexo 2.11

- En los Acontecimientos históricos solamente he considerado la Guerra Civil como tal y a ella pertenecen esas 9 referencias, en el que cine profesional tienen una gran importancia.
- Los Actos políticos, visitas y conmemoraciones se ha dividido en 4 subapartados. El que más destaca son las Conmemoraciones no religiosas con un 49% de las referencias (16 referencias), como consecuencia del gran número de films rodados con motivo del traslado de los restos del General Prim al cementerio de Reus. Esto supongo que es debido a dos razones esenciales: la creación de un premio extraordinario sobre este tema por la Sección de Cine del Reus Deportivo y que el acto se realice a principios de los años 70 cuando el cine amateur esta en su plenitud dentro de la ciudad.
El resto de subapartados en los que se divide este tema se reparten el otro 51%, con los siguientes porcentajes: Visita de personajes 22% (7 referencias), Actividades falangistas 16% (5 referencias) y Actividades apoyadas por el ayuntamiento 13% (4 referencias). Al ser estas unas actividades más espontáneas, menos conocidas con antelación y con un acceso al público más restringido, tienen menos importancia en el cine local.
- Por último, el apartado de las Ferias y Exposiciones se ha dividido en 2 subapartados: la Ferias de Muestras y Otras ferias y exposiciones. La razón principal de esta división es el fuerte peso que tiene la Feria de Muestras Provincial (87% de las filmaciones de este apartado que corresponden a 47 referencias) en comparación con otras ferias y exposiciones (13% de las filmaciones que son 7 referencias) como son la Feria de Sant Jaume, el Concurso-Exposición Nacional de Rosas del Centre de Lectura y la Exposición de las Aplicaciones de la Electricidad a la Agricultura.
¿Cuál es la razón de esa diferencia?. Principalmente el acicate de las organizaciones de cineastas amateurs locales al crear concursos específicos de cine amateur sobre la Feria Oficial de Muestras de la Provincial, lo que supone un mayor número de filmaciones conocidas. También hemos de tener en cuenta que en algunas de las otras ferias el cine no profesional prácticamente no existía, como en el caso de la Exposición de las Aplicaciones de la Electricidad a la Agricultura.

3.2.2. Estadística de la Cultura material

La cultura material supone un escaso 5% sobre el conjunto de temas estudiados. Este porcentaje corresponde a un total de 62 referencias, extraídas de 43 films⁴⁵. Estos films en un 56% son amateurs (24 referencias), en un 23% son profesionales (10 referencias) y en un 21% familiares (9 referencias), como se puede ver en el siguiente gráfico:



Analizando detalladamente la estadística de reparto de las referencias entre los apartados y subapartados tenemos que:⁴⁶

- El número de referencias no está repartido de forma equitativa entre los dos apartados en que se ha dividido este tema. Destaca el relativo a los elementos de la cultura material con 41 referencias (66%) respecto a la vida diaria con 21 referencias (34%).

Esta diferencia parece tener una explicación sencilla, en que la visión de la vida diaria lleva, en cierto modo, una carga ideológica y de intencionalidad. Así el autor del film decide que aparezcan o no ese tema y decide como mostrarlo. Ello reduce el número de referencias. En cambio, los elementos de la cultura material forman parte del entorno y del decorado. En este caso la intencionalidad estaría en explicar la relación del individuo con ese elemento de la cultura material. Pero, en la mayoría de las ocasiones en que los elementos de la cultura material aparecen, estos forman parte del entorno de la vida cotidiana de las personas. Por ello, el número de referencias aumenta y eso que he reducido la

⁴⁵ Varios de los films repiten en diversos subapartados debido a que en un film podemos apreciar distintos elementos de la cultura material y a la vez pueden reflejar una idea propia de la vida diaria como reflejo de la evolución de la cultura material.

⁴⁶ El cuadro estadístico y la gráfica correspondiente la podemos ver en el anexo 2.11

clasificación a elementos de la cultura material nuevos que impactan en la sociedad durante el periodo estudiado, obviando elementos ya presentes y cotidianos como pueden ser las casas, el mobiliario, el vestido...

Además, hay otro factor importante que hace que el apartado de elementos de la cultura material tenga más referencias que el otro. Es la recuperación de un importante fondo de anuncios cinematográficos de una empresa de Reus (Agencia Fonts-Bassols) por parte del Museu d'Història de Reus. Estos anuncios muestran más los elementos de la cultura material que la visión de la vida diaria.

- Respecto al apartado de los elementos de la cultura material podemos ver como destaca el subapartado de los automóviles con un 66% de las referencias (27 referencias), mientras que el resto se reparte el restante 34% de la siguiente forma: electrodomésticos un 15% (6 referencias), grandes almacenes un 2% (1 referencia), radio y televisión un 7% (3 referencias) y urbanizaciones un 10% (4 referencias).

A parte de las explicaciones de tipo histórico, la importancia que tiene en este tema el subapartado de los automóviles se debe -como en ocasiones anteriores- a la organización de concursos específicos sobre el tema. En este caso a la organización de concursos del rollo⁴⁷ sobre la circulación.

- Finalmente, dentro del apartado de las visiones de la vida diaria el subapartado de la idea del progreso es el que destaca con un 47% de las referencias (10 referencias) mientras que el resto de subapartados se reparten el 53% restante de la siguiente forma: la crisis energética un 19% (4 referencias), el ecologismo otro 19% (4 referencias), el espejo de la vida americana un 10% (2 referencias) y el estrés un 5% (1 referencia).

Esa importancia estadística de la idea del progreso con respecto al resto de subapartados no tiene una explicación tan sencilla. Posiblemente el hecho de que sea un apartado más general permite mayor un número de referencias o simplemente puede ocurrir que resulta ser un tema que interesa más que los otros a los autores.

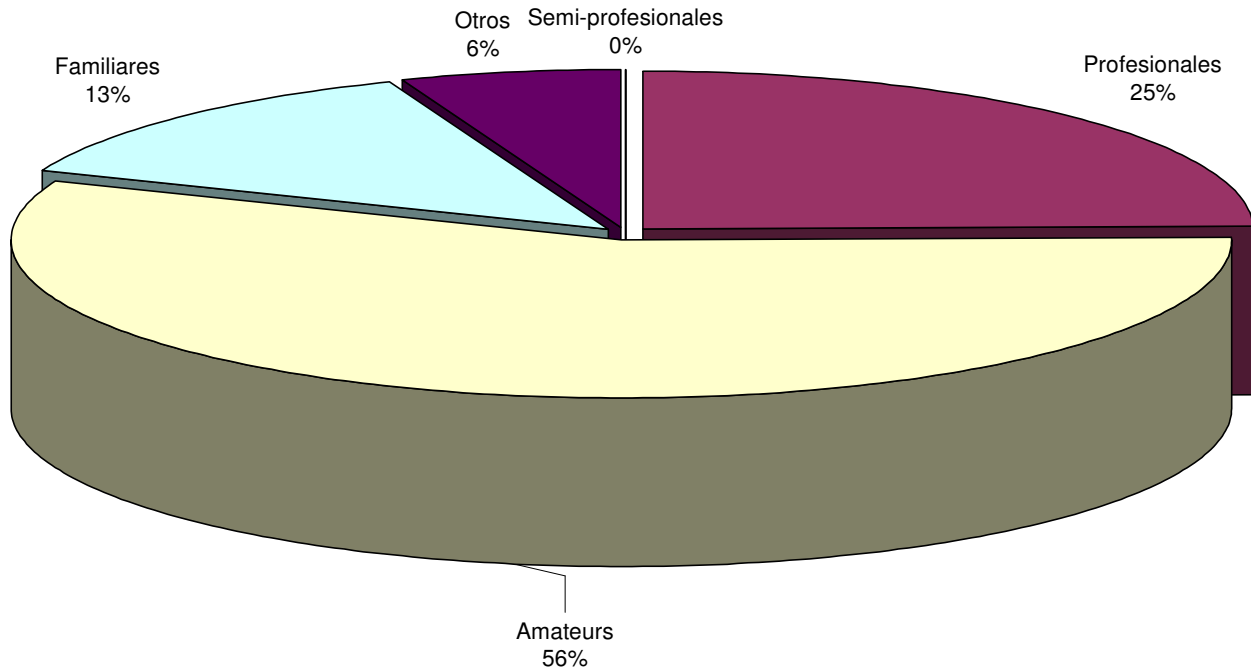
3.2.3. Estadística de la Ideología

El tema de la Ideología representa un 8% del total de las referencias del conjunto de los temas. Este porcentaje corresponde a 106 referencias extraídas de 69 films⁴⁸. 39 de estos films son amateurs (56%), 17 profesionales (25%) y 9 familiares (13%); además aparecen 4 títulos (6%) que han sido clasificados como otros y que corresponden a guiones cinematográficos amateurs recuperados, incluidos en este tema porque muestran parte de una ideología muy concreta. Este

⁴⁷ Recordar que los concursos del rollo eran concurso en que se entregaba un rollo de película a cada concursante y en un tiempo limitado (1 día normalmente) tenían que realizar un film. El rollo de película se entregaba posteriormente a la organización, que procedía a su revelado, análisis y clasificación.

⁴⁸ Varios de los films repiten en diversos subapartados debido a que en un film tenemos diferentes temas relacionados con la ideología.

reparto estadístico se puede apreciar mejor en el siguiente gráfico:



Estudiando detalladamente la estadística podemos ver lo siguiente⁴⁹:

- No hay una gran diferencia en el número de referencias entre el apartado de las mentalidades (44%, 47 referencias) y el de las ideas (40%, 42 referencias). Pero sí que hay una separación importante entre estos dos apartados y los otros dos: las imágenes del poder (11%, 12 referencias) y la representación de la historia (5%, 5 referencias). Es difícil hacer una valoración de estas diferencias, pero habrían dos elementos que nos podrían ayudar. En primer lugar, ya hemos comentado anteriormente que hay muy pocas referencias de visitas de personajes políticos y de actos políticos. El número de referencias de estos actos depende mucho de la participación en ellos de las personas que los filman. Esto mermaría, en principio, el número de referencias en el apartado de las imágenes del poder. En segundo lugar, con relación a la representación de la historia, habría dos handicaps que los cineastas tendrían que superar: los conocimientos previos necesarios para explicar un pasaje de la historia, sea este de ficción o documental, y las dificultades, para los cineastas amateurs, de reconstruir momentos históricos (decorados, vestuario...). En cambio en el cine profesional estas dificultades se reducen, pero el número de films profesionales rodados en Reus es escaso, por lo que la presencia, en este apartado, de un film profesional entre las referencias (*Prim* de José Buchs) es muy importante cualitativamente, pero poco cuantitativamente.

⁴⁹ El cuadro estadístico y la gráfica correspondiente la podemos ver en el anexo 2.11

En resumen, es más fácil y sencillo mostrar en los films, sean estos familiares o amateurs, determinadas mentalidades o ideas que elementos políticos o históricos.

- Si analizando los distintos apartados, tenemos que la representación de la historia, por su escaso número de referencias, no se ha subdividido en ningún subapartado, mientras que el resto sí que se ha dividido en subapartados.
- En el reflejo de la mentalidad hay 7 subapartados. Destacando el machismo con 15 referencias (31%) y la visión del mundo que rodea al cineasta (vida diaria) con referencias 14 referencias (30%). En un nivel inferior tendríamos el ecologismo con 6 referencias (13%) y la mentalidad religiosa con 5 referencias (11%). Finalmente los subapartados que menos referencias reúnen son la pobreza con 4 referencias (9%), la violencia doméstica con 2 referencias (4%) y el terrorismo con 1 referencia (2%).

Probablemente, una primera explicación a estas cifras este en que todos estos apartados -exceptuando los últimos- forman parte del entorno diario del cineasta y están presentes en su vida diaria en el momento de mayor auge del cine no profesional (años 70). En cambio, el terrorismo y la violencia doméstica son temas de interés social mucho más recientes.

- En el apartado de las ideas vemos unas mayores diferencias entre sus subapartados. Así la idea del progreso destaca respecto al resto con casi la mitad de las referencias (17 referencias, lo que supone un 41%). Entre el resto de subapartados, la revolución juvenil, la misoginia y el ecologismo formarían un segundo grupo con 9 (21%), 8 (19%) y 7 referencias (19%) respectivamente. Finalmente, alejado de estos subapartados quedaría el egoísmo con una referencia (2%).

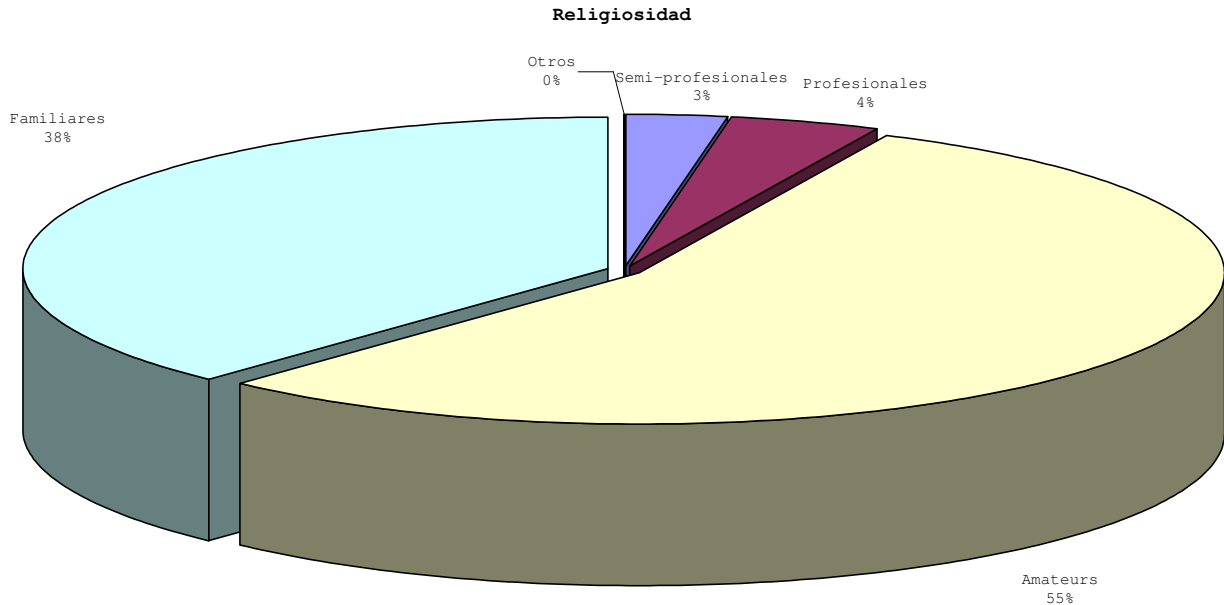
Las posibles razones de estas diferencias tengan relación con el momento de auge del cine no profesional y los temas que en esos momentos preocupaban a la sociedad.

- Finalmente, en el apartado de las imágenes del poder hay, estadísticamente, un subapartado que destaca: la imagen de Franco con 5 referencias (42%). Cerca de él está, estadísticamente, el subapartado de las demostraciones falangistas con 4 referencias (33%) y queda en la cola el de los símbolos con 3 referencias (25%).

En este caso, el peso de los noticiarios oficiales (NODO) parece fundamental para explicar esas diferencias.

3.2.4. Estadística de la Religiosidad

La religiosidad como tema propio representa un 11% de las referencias totales. Este porcentaje corresponde a 142 referencias, extraídas de 71 films⁵⁰; de ellos 39 son amateurs (55%), 27 familiares (38%), 3 profesionales (4%) y 2 semi-profesionales (3%). El siguiente gráfico muestra este reparto estadístico:



El análisis detallado del conjunto estadístico de este tema nos permite ver lo siguiente⁵¹:

- El tema está dividido en tres apartados que tienen porcentajes muy similares. Los Actos religiosos -doctrinamiento y actividad religiosa- tienen 52 referencias que corresponden a un 37% del total, la Devoción tiene 37 referencias que suponen un 26% y la Idea de los santos y de la religión tiene 53 referencias, que corresponde a un 37%. Esta similitud puede estar causada por el importante papel que juega la repetición de films en diversos apartados.
- Entrando más en detalle, en el apartado de los actos religiosos vemos la importancia que tiene la Semana Santa. Esta ayudaría al gran número de referencias del subapartado de las Fiestas religiosas, que supone el 64% de las referencias (34 referencias). El resto de subapartados quedan lejos de ese porcentaje. Así los colegios religiosos representan un 17% (9 referencias), los actos extraordinarios un 12% (6 referencias) y las visitas clericales un 6% (3 referencias). La razón de esta diferencia es que estos subapartados serían actos más espontáneos e imprevistos y más ligados al cine familiar cuya recuperación es mucho menor.

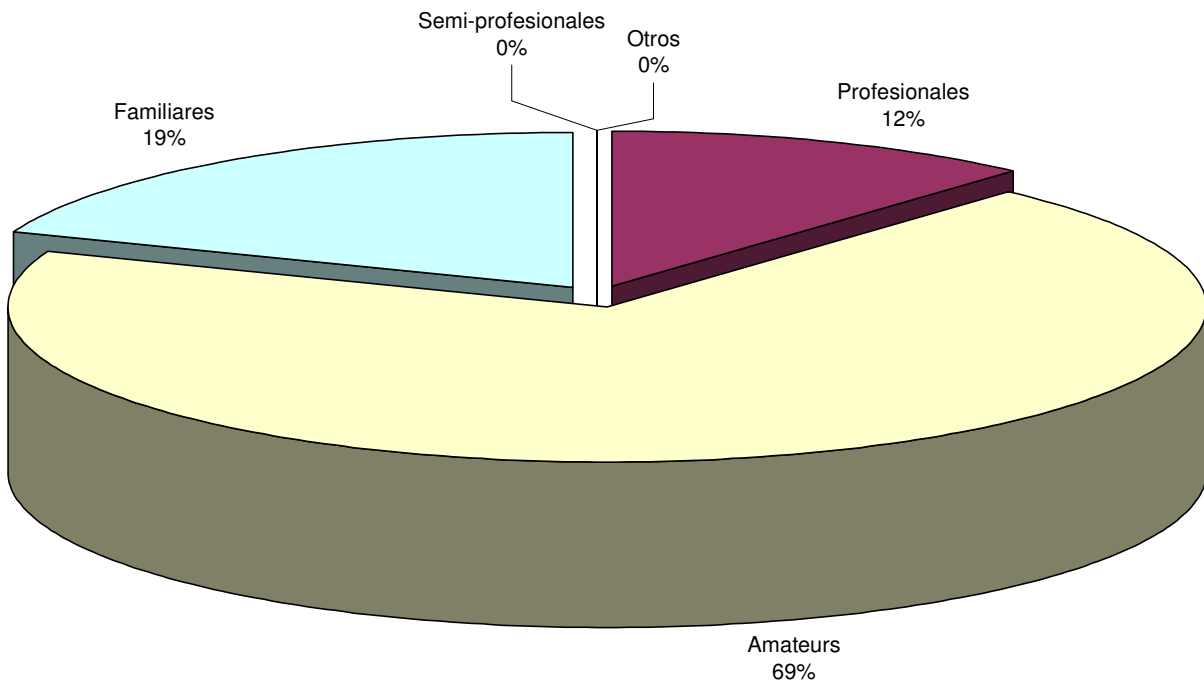
⁵⁰ Varios de los films repiten en diversos apartados, ya que un film puede ser clasificado tanto dentro de los actos religiosos como de la devoción, especialmente en el caso de la Semana Santa.

⁵¹ El cuadro estadístico y la gráfica correspondiente la podemos ver en el anexo 2.11

- La importancia de la Semana Santa también queda de manifiesto en la estadística del apartado de la devoción, donde representa un 65% de las referencias (24 referencias), mientras que el resto de subapartados solamente suma un 35%, que se reparte de la siguiente forma: 24% los aniversarios de la Coronación de la Verge de Misericordia (9 referencias), 8% la actividad religiosa (3 referencias) y 3% las colectas religiosas (1 referencia).
- La Semana Santa también está presente en el apartado de la Idea de santos y de la religión. Aquí aparece en el subapartado de las procesiones, siendo este -como ocurre en los casos anteriores- es más importante de este apartado con un 47% de las referencias (25 referencias). El 53% restante se lo reparten los otros cinco subapartados. En ese reparto podemos apreciar dos grupos con porcentajes similares. Un primer grupo agruparía los subapartados con porcentajes entre un 10% y un 15%, en el que encontraríamos el del concepto religioso con un 15% (8 referencias), la Verge de Misericordia con un 15% (8 referencias) y las visiones de la fe cristiana con un 11% (6 referencias). Un segundo grupo agruparía subapartados con un porcentaje inferior al 10%, en él que estarían la muerte con un 8% (4 referencias) y la vida de santos con un 4% (2 referencias).

3.2.5. Estadística de la Representación del arte y la cultura

El tema de la representación del arte y la cultura supone un 4% del total de referencias. Ese porcentaje corresponde a 55 referencias, extraídas de 52 films⁵² entre los que encontramos 36 amateurs (69%), 10 familiares (19%) y 6 profesionales (12%). El siguiente gráfico muestra este dato:



⁵² Hay films que repiten en los subtemas de cine, cuentos y teatro.

Una aproximación estadística a los diferentes apartados de este tema nos permite ver lo siguiente⁵³:

- Como tema, la representación del arte y la cultura es poco importante respecto a otros. Este dato sería fácil relacionarlo con una escasa actividad cultural en la ciudad durante la vigencia del cine no profesional, pero pienso que es más lógico pensar en otras causas. Una posible causa podría ser la de que el cine no era considerado, por ciertos círculos artísticos, como parte integrante del movimiento cultural o artístico⁵⁴ y por ello, a pesar de notables excepciones como las de David Constantí Cunillera, el cine no profesional no penetra dentro del restringido círculo cultural y artístico de la ciudad.

Una segunda posible causa la podemos relacionar con la entidad que en Reus, durante el periodo de máximo esplendor del cine amateur (años 60 y 70), encuadraba a los cineastas no profesionales: el Reus Deportivo. Esta entidad era una entidad deportiva y no cultural. Los intentos de crear núcleos de cineastas no profesionales en entidades culturales como el Centre de Lectura de Reus en esos años fracasan por el peso que ya había adquirido el Reus Deportivo dentro del mundo del cine amateur en la ciudad. Pero a pesar de ese fracaso de crear núcleos de cineastas amateurs en entidades culturales, esta ampliamente documentada la relación que el Reus Deportivo mantenía con el Centre de Lectura para realizar sesiones de cine no profesional. Esa relación hace que nos preguntemos ¿porque no hay más presencia de la actividad cultural que se desarrollaba en la ciudad?. Una respuesta que no hemos podido responder.

Las dos hipótesis que hemos planteado hasta ahora nos llevan a pensar que el perfil de cineasta no profesional era la de una persona no vinculado al mundo artístico. Pero este camino nos remitiría a una tercera hipótesis sobre la escasa relación entre el cine no profesional y el mundo del arte. Esta hipótesis esta relacionada con la recuperación. Es muy probable que artistas locales o personas vinculadas a movimientos culturales tuvieran cámara de cine y filmaran acontecimientos culturales; pero que esas películas no se han recuperado. En la investigación que hemos desarrollado hemos constatado que, en los años 60 y 70, cualquier persona que tuviera una cámara de cine e hiciera algo que traspasara la frontera del cine familiar, la dirección de la Sección de cine del Reus Deportivo le animaba a participar en sus concursos. Por ello tampoco creemos que haya muchas muestras de cineastas vinculados a la cultura y el arte en Reus de los que no hayamos obtenido referencias. A tenor de esto pesamos que la

⁵³ El cuadro estadístico y la gráfica correspondiente la podemos ver en el anexo 2.11

⁵⁴ Un ejemplo de esta actitud de los intelectuales y artistas respecto al cine la podemos ver en el trabajo de Esteve RIAMBAU: El paisatge abans de la batalla. El cinema a Catalunya (1896-1939), Barcelona, Llibres de l'Índex, 1994. Aunque lo explicado en ese trabajo sea anterior a la época que aquí estudiamos puede que esa actitud no variara con el tiempo. Incluso hoy en día el cine y el arte audiovisual son dos conceptos diferentes para el artista y los círculos culturales.

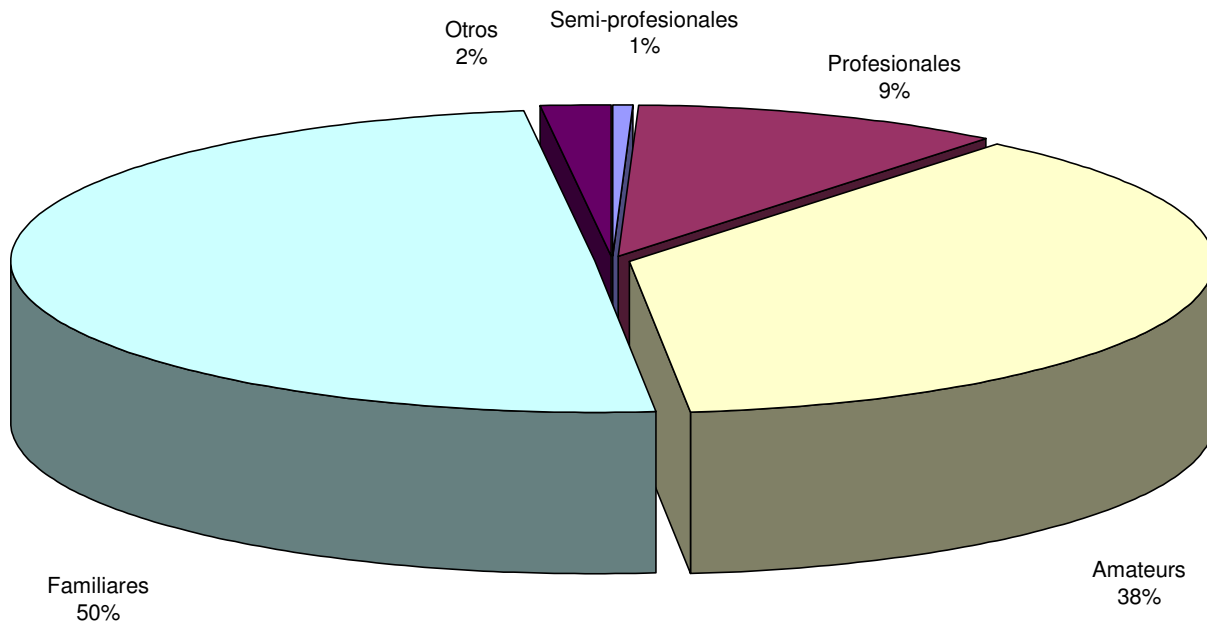
posible falta de recuperación de material cinematográfico no ha de cambiar en exceso las cifras que aquí se barajan. Todo esto te lleva a pensar que los aspectos del arte y la cultura planteados en este tema no tenían demasiada importancia entre la masa social de esta ciudad; aunque las referencias que tenemos sean muy importantes cualitativamente.

- Volviendo al estudio estadístico tenemos que el cine y el teatro destacan muy por encima de los demás subtemas. El cine supone el 35% de las referencias (19 referencias) y el teatro el 22% (12 referencias). Lejos quedan el resto de los apartados: la Literatura y Comics con un 11% (6 referencias), la Influencia del arte con un 7% (4 referencias), la Arquitectura con un 7% (4 referencias), la Danza con un 7% (4 referencias), la Escultura con un 5% (3 referencias), la Pintura con un 4% (2 referencias) y la Fotografía con un 2% (1 referencia).
- La importancia del apartado del cine es absolutamente lógica cuando estamos hablando de cine y, por tanto, este se refleja a sí mismo.

A tenor de esa importancia, es el único que se ha dividido en 2 subapartados: Influencia de los films y Locales cinematográficos. La influencia de los films es estadísticamente, como es lógico, mucho más importante que el subapartado de los locales cinematográficos. El primero representa un 63% de las referencias (12 referencias) frente al 37% (7 referencias) del otro; a pesar de organización, por parte del Reus Deportivo, de concursos extraordinarios dedicado a locales cinematográficos como el Cine Monterrosa en 1966.

3.2.6. Estadística de la Sociedad

El tema de la Sociedad es uno de los más importantes de la clasificación que hemos realizado, ya que acumula el 31% de las referencias. Este porcentaje corresponde a 395 referencias extraídas de 221 films⁵⁵. De esos 221 films, 110 son familiares (50%), 83 amateurs (38%), 23 profesionales (9%), 1 semi-profesional (1%) y 5 (2%) corresponden a guiones cinematográficos amateurs recuperados que muestra aspectos de la sociedad. El siguiente gráfico nos permite ver este reparto estadístico:



Estudiando la estadística de los apartados tenemos lo siguiente⁵⁶:

- Este es un tema con muchos apartados y subapartados; aunque a pesar de esa diversidad, no hay un apartado que destaque mucho respecto al resto y todos tienen unos porcentajes muy similares. El apartado que más referencias tiene es el de Jóvenes y niños con 95 referencias (25%), al que le sigue Entretenimiento y ocio con 77 referencias (19%), Fiestas y tradiciones con 73 referencias (18%), Vida familiar con 65 referencias (16%), Realidad social y clases sociales con 51 referencias (13%) y la Mujer y la sociedad con 34 referencias (9%). Este reparto tan equilibrado parece estar favorecido por dos factores: el abundante número de referencias del tema y la importancia del cine familiar que en sus filmaciones representa habitualmente estos temas.
- Esa homogeneidad o similitud se pierde rápidamente cuando vemos el reparto de referencias dentro de cada apartado.

⁵⁵ Varios de los films repiten en diversos apartados debido a que los contenidos de un film pueden mostrar distintos temas.

⁵⁶ El cuadro estadístico y la gráfica correspondiente la podemos ver en el anexo 2.11

Normalmente en todos los apartados hay un subapartado que destaca por encima de los otros. En el caso de los Jóvenes y niños, el subapartado más importante es el de los Niños en la vida familiar que acumula el 66% de las referencias (63 referencias), respecto a la Visión y actividades de los jóvenes con un 19% (18 referencias) y la Educación con un 15% (14 referencias).

Estas cifras nos lleva inmediatamente a una conclusión esencial: lo fundamental para el cineasta familiar es su familia, especialmente los niños a los que filma cuando son pequeños para tener un recuerdo, viendo que cuando crecen cada vez son menos captados por las cámaras de los cineastas familiares

- Ese mismo desequilibrio estadístico que acabamos de ver también aparece en el apartado de Entretenimiento y ocio. Aquí es el subapartado del Deporte el que acapara el mayor número de referencias con un 62% sobre el total (48 referencias); muy por detrás quedan los Juegos de los niños y de azar con un 26% (20 referencias) y Otros espectáculos, como son los toros o el circo, con un 12% (9 referencias).

En este caso la explicación estaría en la vinculación que existía de muchos cineastas amateurs de Reus con el mundo del deporte a través de la asociación en la que participan: la Sección de Cine Amateur del Reus Deportivo.

- El apartado de las Fiestas y tradiciones se divide únicamente en dos subapartados: Fiestas y festividades y Tradición. Pero igual que en los casos anteriores hay uno que predomina sobre el otro y es el de Fiestas y festividades con un 71% de las referencias (52 referencias) frente al 29% (21 referencias) de Tradiciones.

Se hace algo difícil aquí establecer un porque de esa diferencia, pero se puede pensar que es más sencillo filmar la Fiesta Mayor que un baile folklórico, porque la fiesta mayor tiene una periodicidad más estable y conocida.

- También ocurre algo similar en el apartado de la Vida familiar. Aquí es el subapartado de la Visión de la vida familiar el que destaca con un 58% (38 referencias) frente al 37% (24 referencias) de Actos familiares y el 5% (3 referencias) de Problemas de la vida familiar.

Estas cifras demostrarían que la familia es filmada más allá de los actos familiares concretos como bodas o bautizos y que el cine familiar es algo más que estos actos. Así el cine familiar sería una visión general de la familia como recuerdo, siempre relacionados con momentos de relax.

- El hecho de filmar el entorno, tan propia del cine no profesional, explicaría la estadística del apartado de la Realidad social y clases sociales, donde el subapartado de la Vida diaria destaca con un 55% de las referencias (28 referencias) respecto a los otros dos apartados que se reparten el 45% restante: un 25% (13 referencias) tiene la Visión de las clases sociales y un 20% (10 referencias) la Mendicidad, miseria y delincuencia.

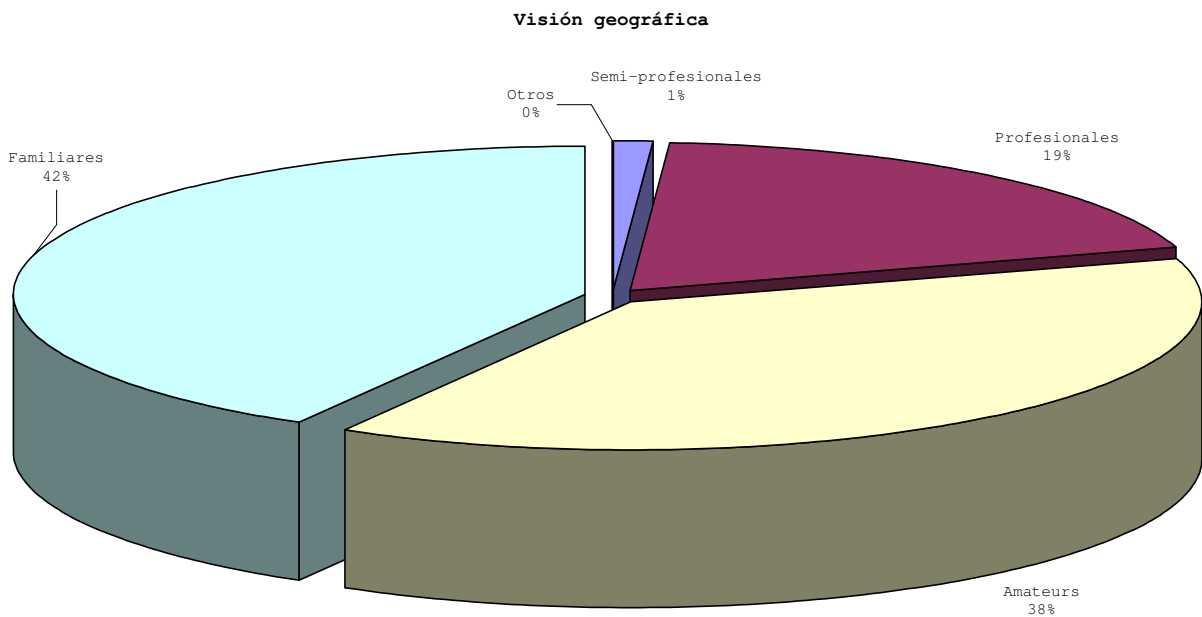
A pesar de que por los títulos de los subapartados pueda parecer que el cine no profesional en Reus sería utilizado

como elemento de reivindicación social, no es este el caso ya que lo que se refleja es un entorno sin señalar, habitualmente, los problemas sociales.

- Finalmente, comentar que he creído necesario incluir un apartado que estudiara el papel de la Mujer en la sociedad en este tipo de cine, ya que históricamente los años 70 son un periodo de cambio en la concepción del papel social de la mujer. Una primera aproximación estadística de la visión que el cine no profesional ofrece del papel de la mujer parece negar la existencia de ese cambio mental y sociológico, porque cuantitativamente es el que menos referencias. Estadísticamente solamente podemos constatar que es más fácil estudiar los Roles sociales desempeñados por cada sexo que las Relaciones de pareja, ya que el primero tiene el 62% de las referencias (21 referencias) frente al 38% (13 referencias) del segundo.

3.2.7. Estadística de la visión geográfica

La visión del territorio es el tema más importante estadísticamente hablando, ya que supone el 34% del total de referencias. Obviamente, lo es porque todos los films se desarrollan en un territorio. Así tenemos un total de 437 referencias relativas a 343 films⁵⁷. Estos 343 films se reparten de la siguiente manera: 143 son familiares (42%), 130 son amateurs (38%), 66 son profesionales (19%) y 4 son semi-profesionales (1%). El siguiente cuadro nos muestra ese reparto estadístico:



El estudio de la estadística de los apartados nos permite ver lo siguiente⁵⁸:

- Partía de la idea inicial de que el cine no profesional mostraría básicamente el entorno de la persona que filma, o

⁵⁷ En muchas ocasiones varios de los films muestran distintos territorios y por ellos las referencias son superiores a los films.

⁵⁸ El cuadro estadístico y la gráfica correspondiente la podemos ver en el anexo 2.11

sea, la ciudad y su entorno próximo. Esta idea ya es rebatida por la estadística, ya que exceptuando el apartado de Acontecimientos naturales, que tiene el 3% (13 referencias), el resto de los apartados tienen unos porcentajes similares. Así, el apartado que más referencias tiene es el de la Actividad económica con un 32% (138 referencias), seguido por el de Territorios alejados con un 28% (124 referencias), Entorno próximo con un 19% (82 referencias) y Paisaje urbano de Reus con un 18% (80 referencias).

- Los Acontecimientos naturales (nevadas o sequías), lógicamente, al ser acontecimientos extraordinarios, tiene menos referencias, ya que son menos frecuentes, de carácter sumamente extraordinario y con poco interés para ser conservado por parte del aficionado.
- El apartado de Territorios alejados, igual que acontecimientos naturales, no ha sido dividido en subapartados, aunque sí en territorios geográficos, que han sido: el resto de las comarcas de Cataluña, el resto de España, el resto de Europa y el resto del mundo. La inclusión del resto de Cataluña y de España en este apartado ha hecho que hay en él mayor número de referencias y tenga mayor importancia estadística. Aunque también hemos de tener presente la importancia del cine familiar en este tema. Si tenemos en cuenta que el cine familiar es utilizado habitualmente para filmar acontecimientos extraordinarios de la familia y los viajes son actos familiares únicos e irrepetibles para el poseedor de la cámara, actos que desea conservar como un recuerdo de algo extraordinario, igual que conservan las fotografías o diapositivas de los viajes; ello explicaría también la importancia de este apartado.
- El apartado del Entorno próximo, que hace referencia a los pueblos de la provincia de Tarragona, tampoco ha sido dividido en subapartado sino geográficamente por comarcas. Aquí el porcentaje de referencias podría ser mayor, pero en muchas filmaciones familiares no se puede identificar el lugar donde se desarrolla una comida campestre o una excursión y entre la falta de memoria de los propietarios e informadores, los cambios de entorno y las dificultades de identificación; tenemos que algunas referencias se pierden y, por ello, solamente hemos podido contabilizar las que claramente he podido identificar el lugar.
- Otro apartado que tampoco se ha dividido ha sido el del Paisaje urbano de Reus, en donde se intentaba ver cuales eran los lugares más filmados de la ciudad de Reus. Tenía la idea, rebatida por la estadística, que la suma de las filmaciones familiares de actos y actividades de la familia (paseos...) por la ciudad, junto a las filmaciones amateurs en que la ciudad hace de decorado a los argumentos haría que este fuera el apartado más importante del tema. El hecho es que el boom del cine no profesional (años 60 y 70) concuerda con los inicios de los viajes turísticos de los españoles (interiores y exteriores) y ello ha restado importancia estadística, que no cualitativa, a este apartado.

- Finalmente el único apartado que ha sido dividido en subapartados ha sido el de las Actividades económicas en 8 subapartados. De esos 8 subapartado los que más destacan son los de la Publicidad con un 37% de las referencias (58 referencias) y el Comercio con un 26% (36 referencias). Tras ellos vienen los subapartados de Transportes y comunicaciones con un 12% (16 referencias), Agricultura con un 8% (11 referencias), Turismo con un 6% (8 referencias), Ganadería con un 6% (8 referencias), Industria con un 4% (5 referencias) y Pesca con un 1% (2 referencias). Para explicar estas cifras estadísticas hemos de volver a recordar aquí la importancia de la recuperación del fondo de la Agencia Fonts-Bassols. Esa recuperación explica el mayor porcentaje de referencias que adquiere el subapartado de Publicidad respecto al resto de subapartados. Si no fuera por esta anomalía, la estadística reflejaría la estructura económica de la ciudad.

4. ANÁLISIS VISUAL

4.1. Introducción

La complejidad y extensión de un análisis pormenorizado de cada uno de los temas imposibilita que lo hagamos el análisis visual con todos ellos. Pero, el trabajo estaría incompleto sino realizáramos ese análisis visual al menos con alguno de ellos, por lo que he optado por seleccionar dos temas como ejemplos y mostrar, con ellos, las posibilidades que ofrece el cine no profesional como documento para historia local. Estos ejemplos, también permitirán mostrar la forma de análisis y las posibilidades que el resto de temas ofrecen.

De los siete temas planteados, los dos escogidos son el de los acontecimientos socio-políticos y el de la visión geográfica. Ambos temas ofrecen puntos de vista y contenidos muy diferentes. El tema de la visión geográfica es, además, uno de los que más referencias tiene, el de mayor peso y permite un análisis histórico-geográfico poco habitual.

Por su parte, el de los acontecimientos socio-políticos es el tema que más relación tiene con el relato histórico y engloba dentro de él aspectos relacionados con otros temas como el de la cultura material, la ideología, la religiosidad y la sociedad. Esa podría llevarnos a conclusiones muy similares a las que se producirían en esos otros temas.

También he escogido estos dos temas porque son en los que mejor se verá la relación del cine con la historia local, al ser los que están más relacionados con la ciudad. En la mayoría de los otros temas la base de los planteamientos de la investigación tienen un ámbito más nacional o internacional que local y sus conclusiones estarían más relacionadas con esos ámbitos. Por ejemplo, en la ideología, en la religiosidad o en la sociedad los cambios y evolución que podríamos ver partirían de planteamientos ideológicos y sociales compartidos o transmitidos desde el resto del estado y su evolución vendría marcada por los cambios políticos y sociales que se producen en el país. Se podría recriminar que en los temas que he escogido también se producen estas implicaciones, pero es indudable que en estos temas que veremos estudiaremos aspectos eminentemente locales, aspectos que se inscriben dentro de la dinámica local y que difícilmente tienen una explicación sin un estudio básicamente local y con documentación local; por eso de su elección.

4.2. Características visuales del tema de los Acontecimientos socio-políticos

4.2.1. División temática

Este es el primero de los dos temas que estudiaremos con detenimiento, para intentar responder a una serie de preguntas que nos hemos formulado antes y que son: ¿las imágenes son testimonios de la historia local? y si lo son, ¿qué nos explican y bajo que formas?. Para buscar esas respuestas dividí el tema en tres apartados, siendo esta división la que marcará el orden a seguir para ver las características visuales de este tema:

- 1) Acontecimientos históricos: Guerra Civil.
- 2) Actos políticos, visitas y conmemoraciones:
 - Actividades apoyadas por el Ayuntamiento

- Actividades falangistas
 - Conmemoraciones no religiosas (traslado restos de Prim, Año Fortuny, Bodas de oro del Reus Deportivo)
 - Visita de personajes
- 3) Ferias y Exposiciones:
- Ferias de Muestras
 - Otras ferias y exposiciones (Exposición de las Aplicaciones de la Electricidad a la Agricultura, Exposición de Rosas y Feria de Sant Jaume)

4.2.2. Acontecimientos históricos

Aunque las actividades del ayuntamiento de Reus, las visitas de personajes o las conmemoraciones, como el retorno de los restos del General Prim a Reus, podrían ser considerados acontecimientos históricos, los hemos separados para estudiar de forma separada los locales de otros más generales como la Guerra Civil, que son los que veremos ahora.

Lo primero que llama la atención es que de la larga trayectoria del siglo XX solamente un acontecimiento histórico tiene su reflejo en el cine y es la Guerra Civil española. Ni las elecciones durante el periodo de la monarquía, ni la dictadura de Primo de Rivera, ni los acontecimientos de los movimientos obreros o del nacionalismo catalán, ni la proclamación de la República y los acontecimientos de su posterior evolución (conflicto Rabassaire y hechos de 1934), ni manifestaciones de oposición al franquismo, ni los inicios de la democracia son reflejados en el cine (profesional o no profesional) de Reus. Las razones de esta ausencia de imágenes parecen diversas:

- Una primera razón sería de tipo técnico. La evolución del cine, tanto profesional como no profesional, haría que algunos de estos acontecimientos, a nivel local, no fueran reflejados. Hasta 1930 no se dan las condiciones técnicas para el desarrollo del cine amateur y en Reus este no aparecerá hasta 1936, con lo que los acontecimientos anteriores difícilmente pueden ser recogidos por aficionados. Por lo que hasta esa fecha únicamente el cine profesional o el semi-profesional podrían filmar esos acontecimientos históricos. La desaparición de buena parte del cine profesional anterior al franquismo, unido al escaso desarrollo en España, hasta la Guerra Civil, de los noticiarios son los dos elementos fundamentales para entender esa escasa presencia de acontecimientos locales históricos⁵⁹. A este hecho hemos de sumar la escasa importancia del cine profesional en Reus y en toda la provincia.

En cuanto al cine semi-profesional su escaso desarrollo local, su difícil recuperación e investigación y su masiva destrucción hacen imposible saber si se filmó algún acontecimientos históricos anterior a 1936.

Tras la Guerra Civil, con el desarrollo del cine amateur local a partir de los años 50, habrían otros factores para explicar

⁵⁹ v. Jorge MARTÍN NEIRA: "Los incendios del cine español" en Archivos de la Filmoteca, nº 38, junio 2001, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, pp. 161-173.

la escasa presencia de acontecimientos históricos en el cine de Reus. Uno de ellos es que pocos acontecimientos históricos de carácter general se produjeron en la ciudad, únicamente es remarcable el hecho de que no se haya filmado ningún acto de oposición al franquismo⁶⁰. En ese caso podemos pensar en la posibilidad de que no se ha recuperado ningún documento audiovisual sobre ello, pero técnicamente es inexplicable que en la amplia muestra de documentos audiovisuales recogidos no aparezca nada sobre este tema.

Tras la irrupción del vídeo en los años 80 y en el final del movimiento amateur habría un nuevo vacío de imágenes sobre el final del franquismo y sobre la transición española. Pero esa desaparición del cine amateur no explicaría la falta de imágenes de un período tan interesante como el que va de 1975 (muerte de Franco) a 1982 (victoria socialista en las elecciones generales), sobre todo en el caso de la ausencia de imágenes sobre las campañas electorales y las primeras elecciones.

- Una segunda razón sería de tipo económico-político. A nivel profesional la nula existencia de una industria cinematográfica de producción en la zona y la proximidad de la ciudad de Barcelona, con su enorme potencial cinematográfico, hace que los cineastas que nacen en las proximidades, como pueden ser los cineastas de Valls Lazaga o Iquino, desarrollen sus carreras en Barcelona y ello hace que se interesen poco por esta zona.

Además, la nula existencia de industria cinematográfica en el Camp de Tarragona hace que para los acontecimientos puntuales como la Semana Trágica, las huelgas o los actos contra el Estado se necesite desplazar equipos para mostrar lo mismo que puede estar sucediendo en Barcelona, aunque sin trascendencia e importancia geográfico-política que tiene el hecho en Barcelona.

A nivel no profesional es escasa la burguesía que apuesta por el cine y cuando lo hace ya se está en los prolegómenos de la Guerra Civil. La recuperación de ese movimiento no profesional será tardía con respecto a Barcelona y su cinturón. Además, esa recuperación la hacen personas sin vinculaciones políticas a movimientos contrarios al régimen franquista. Las dificultades económicas de la mayoría de la población para poder adquirir un aparato cinematográfico hasta finales de la década de los años 60 hace que se refleje un cine sin prácticamente carga política.

- Una tercera razón sería de tipo geográfico. La escasa importancia de la ciudad de Reus en el siglo XX, al no ser capital de provincia, explica la escasa presencia de la ciudad

⁶⁰ En Reus había, en 1977, 211 militantes en la oposición al franquismo y muchos actos entre 1960 y 1970 han sido documentados y comentados por Pedro A. HERAS CABALLERO: La oposición al franquismo en las comarcas de Tarragona (1939-1977), Tarragona, El Médol, 1991. De esos actos no hay ninguna filmación, pero es también cierto que ningún cineasta no profesional que hemos estudiado en este trabajo aparece en ninguna de las listas de miembros activos de la oposición que da Pedro Heras.

en los noticiarios profesionales de antes, durante y después de la Guerra Civil, para acontecimientos de carácter político. Hemos de añadir a ello que, en los orígenes del cine, la ciudad y toda la provincia no se ve inmersa en los recorridos habituales de los primeros cinematógrafos. Es cierto que esta en medio de un triángulo fundamental del cine español cuyos vértices serían Barcelona, Valencia y Madrid, pero ello más que una ventaja parece mostrar que esta era una zona de escasa importancia para la filmación de imágenes, ya que el interior de ese triángulo estarían el interior de la provincia de Tarragona y Castellón y todo Teruel.

Por otra parte, la diferencia demográfica con las grandes ciudades es importante y ello hace que, a pesar de su rica vida sociocultural, en Reus el número de aficionados al cine no profesional o personas con cámara de cine no sería muy alto. Ello limita la variedad de contenidos y temáticas, porque, a fin de cuentas, las personas que se compran una cámara de cine lo hacen para disfrutar de un entretenimiento-afición y tener una postal-recuerdo de su vida (familia y lugares visitados).

Pero centrémonos en la Guerra Civil, el acontecimiento histórico a estudiar. En él tenemos una cosa importante, la preponderancia del cine profesional. Ya hemos comentado que el movimiento amateur de Reus sufre un importante golpe con el estallido de la Guerra Civil, a los problemas de la vida cotidiana (supervivencia, bombardeos, falta de trabajo, movilización...), los pocos aficionados que había en la ciudad tendrán un problema añadido: la falta de película virgen⁶¹. Estas condiciones no impide que las personas que antes de la Guerra tuvieran cámara la siguieran teniendo durante la misma y surgieran dos ejemplos de cine no profesional, a pesar de la dificultades, como son *Vilaverd* de Francesc Llevat y *Pasita Tomás i els gánsters* de Joan Torrents i Josep Busquets⁶². Ambos pueden superar las dificultades de falta de película virgen porque en el caso de *Vilaverd*, como vimos en el capítulo anterior, esta realizada por un miembro de una familia con mucho peso político en Reus e importantes recursos económicos antes y después de la Guerra; mientras que en el caso de *Pasita Tomás i els gánsters* esta realizada por un fotógrafo y sus amigos con acceso a los circuitos de obtención de material fotográfico y cinematográfico.

Antes de estudiar estos ejemplos y otros del cine no profesional volvamos al cine profesional. Cinematográficamente hablando, los dos hechos fundamentales de la Guerra Civil en estas comarcas son la Batalla del Ebro y la ocupación franquista. Atendiendo a esos hechos y a razones de tipo

⁶¹ La falta de película virgen no era un problema exclusivo del cine no profesional, sino que también afectaba al cine profesional v. Saturnino RODRÍGUEZ MARTÍNEZ: El NO-DO, catecismo social de una época, Madrid, Editorial Complutense, 1999, p. 140.

⁶² *Vilaverd* no se ha podido datar en una fecha concreta, porque se rueda durante la salida de la ciudad del autor y de su familia ante los bombardeos entre 1936 y 1939; mientras que *Pasita Tomás i els gangsters* se ha podido datar sobre 1938.

político (capitalidad de Tarragona), Reus aparece menos en los films que otras ciudades como Tarragona o Tortosa. Además, durante la Guerra Civil, aparte de la capital de la provincia, la comarcas del sur (comarcas del Ebro) son las que más aparecen en los noticiarios y documentales nacionales e internacionales. Pueblos como Alcanar, Amposta, Xerta, Corbera d'Ebre, Flix, Gandesa, Mora d'Ebre, San Carles de la Ràpita o Tortosa son noticia durante la buena parte del año 1938. La llegada de las tropas franquista al Mediterráneo por esa zona y la Batalla del Ebro son los acontecimientos que le dan esa importancia. Fuera de esta zona y de Tarragona solamente Roda de Barà, l'Arboç del Penedès y Reus merecerán la atención cinematográfica⁶³.

Si, a primera vista, estos breves datos parecen demostrar poco interés cinematográfico por la ciudad de Reus durante la Guerra Civil, lo cierto es que, en comparación con el resto de los pueblos y ciudades de la provincia, Reus juega un papel destacado, especialmente por la importancia de su base aérea. Es esa base aérea la que primero aparece hacia finales del verano de 1937. Durante la primavera de 1937 el ejercito franquista desarrolla sus operaciones militares en el Norte para conquistar las provincias Vascas. Tras la caída de Bilbao el 19 de junio y la caída del resto del País Vasco hacia principios de julio de 1937, el gobierno autónomo Vasco, encabezado por su lehendakari José Antonio Aguirre, y buena parte de sus tropas (Gudaris) se traslada a Santander. A finales de julio, cuando la situación en Santander se vuelve muy difícil para las tropas vascas y republicanas, el gobierno Vasco idea un plan para trasladar a todos sus efectivos a Cataluña a través de Francia. Para ello, José Antonio Aguirre inicia un viaje a Valencia, Barcelona y París. En Valencia intenta convencer al gobierno de la República española de su plan; en Barcelona explicará el plan al presidente de la Generalitat y en París busca convencer al gobierno francés. El plan fracasa por la negativa del Consejo Superior de la Guerra de la Segunda República y ello lleva a la capitulación de los batallones vascos en las cercanías de Santander el 23 de agosto, mientras todo el frente cántabro se hundía⁶⁴.

El lehendakari Aguirre llegaba a Tarragona durante el mediodía del 23 de julio de 1937 al aeródromo de Reus en avión y

⁶³ En el libro editado por de DEL AMO, Alfonso e IBAÑEZ, M^a Luisa (ed.): Catálogo general del cine de la Guerra Civil, Madrid, Càtedra y Filmoteca Española, 1996; sus autores estudian un total de 889 títulos, de los que en 48 de ellos aparecen pueblos de la provincia de Tarragona; estos pueblos son los siguientes:

Alcanar	2 títulos	Gandesa	3 títulos
San Carles de la Ràpita	1 título	Amposta	2 títulos
Mora d'Ebre	1 título	Tarragona	32 títulos
L'Arboç	1 título	Reus	3 títulos
Tortosa	9 títulos	Corbera d'Ebre	2 títulos
Roda de Barà	1 título	Xerta	1 título
Flix	2 títulos		

Aunque posteriormente se han descubierto nuevos títulos que no aparecen en este catálogo esta estadística nos puede servir de referencia sobre los acontecimientos de la Guerra Civil filmados en estas comarcas.

⁶⁴ v. Carmelo GARITAONANDÍA: José Antonio Aguirre, primer lehendakari, Bilbao, Instituto Vasco de Administración Pública, 1990, p. 60.

posteriormente se trasladaba en coche a la ciudad de Reus, donde tras saludar a las autoridades locales iniciaba su viaje en coche hacia Barcelona, pasando primero por Tarragona donde era cumplimentado por el ayuntamiento. A pie del avión fue recibido por Carles Pi i Sunyer, consejero de Cultura de la Generalitat, y Antonio M^a Sbert, que acababa de ser nombrado consejero de gobernación de la Generalitat republicana.

Laya Films, la productora de la Generalitat republicana, recoge en su noticiario *España al día* la visita del lehendakari Vasco en su versión francesa. La noticia que dura 2' 20" la titularan *Arrivé du Président d'Euzkadi en Catalogne* y resume el viaje desde el aeródromo de Reus hasta Barcelona. A la vez, la misma productora realiza un reportaje más amplio con el título *El president d'Euzkadi hoste d'honor de Catalunya*. Este último reportaje, conservado en el Arxiu de la Filmoteca de Catalunya, dura unos 5' y es el que ofrece mejores imágenes sobre la base aérea de Reus. Estas mismas imágenes serán aprovechadas por el Noticiario Español, noticiario editado por el bando franquista, para realizar el reportaje *Vascongadas*, donde se recoge la situación del País Vasco y el viaje de su lehendakari.

En estas filmaciones vemos, por lo que atañe a la ciudad de Reus:

- los preparativos, en los cuales aparece un destacamento de soldados de la aviación desfilando y el saludo a la cámara de los consejeros de la Generalitat Carles Pi i Sunyer y Antonio M^a Sbert
- el aterrizaje del avión, al que se le dedica bastante tiempo, y la salida del lehendakari del avión con un saludo puño en alto.
- la salida de la comitiva del aeródromo, donde vemos como los soldados se retiran y como el coche, con el lehendakari y la escolta de motoristas, emprende el viaje. Brevemente -unos segundos- vemos la plaza del Mercadal de Reus y la fachada del ayuntamiento, pero no se ve ningún acto en Reus ya que inmediatamente se pasa a Tarragona.

De estas imágenes lo que llama la atención es:

- la escasa preparación, destreza o marcialidad de los soldados de la guardia de honor a la hora de rendir honores.
- la inexistencia de imágenes de las instalaciones. Salvo unos breves segundos en que vemos la fachada de algo que parece un barracón del que salen los consejeros de la Generalitat no se ve nada, ni aviones en las pistas
- las imágenes muestran un aeródromo que parece una simplemente pista de tierra limpiada de árboles. Incluso la maniobra de aterrizaje del avión del lehendakari parece entrañar cierta dificultad para el piloto, aunque simplemente sea una sensación visual. La propia salida de la comitiva en coche es a través de un terreno de tierra sin que se vea nada asfaltado.

Si se consultan fotografías aéreas si que se puede observar perfectamente el aeródromo, ya que vemos un amplio terreno

triangular limpiado, pero en ningún caso se aprecia ninguna pista de aterrizaje⁶⁵.

- la falta de continuidad de las imágenes con el recibimiento del lehendakari en la ciudad de Reus. La voz en off de la noticia comenta el entusiástico recibimiento de la comitiva por donde pasaba, pero eso no lo podemos ver en el caso de Reus, aunque si salgan imágenes de otras ciudades del recorrido como Tarragona, Barà, Arbós, Vilafranca, Vellirana, Cervelló o Molins de Rey que si que muestran ese entusiasmo. Parece que Reus jugara, entonces, un papel secundario, que fuera simplemente un lugar de recepción de un avión, ya que tenía un aeródromo y poco más. Este hecho lleva a algunas confusiones como las cometidas por Alfonso del Amo en su catalogo de la Guerra Civil⁶⁶ en el que afirma que en las imágenes se ve el recibimiento de la comitiva en el Ayuntamiento de Reus cuando en realidad corresponden al recibimiento en el Ayuntamiento de Tarragona.

Tras la visita de lehendakari Aguirre a Cataluña se producirá el hundimiento del frente del Norte, la llegada de las tropas franquista al mediterráneo por Vinaroz y el Montsià, la batalla del Ebro y la ofensiva sobre Cataluña. El 23 de diciembre de 1938 se rompen las hostilidades al norte y el sur de Lleida. La ocupación de Cataluña es más un paseo militar que una dura conquista. Solo los primeros días, a finales de diciembre, los republicanos ofrecen cierta resistencia. Durante esta ofensiva la batalla más destacada es la que se desarrolla en Castellldans -comarca de las Garrigues- cerca de Serós el 27 de diciembre. La batalla de Castellldans, ultima y efímera resistencia republicana en Cataluña, tiene un amplio seguimiento en los noticiarios internacionales, especialmente en el noticiario italiano Luce. Pero, a nosotros, lo que nos interesa es el noticiario que edita el 30 de enero de 1939 la productora norteamericana Hearst Metrotone News para los Estados Unidos. Este noticiario producido por el magnate de la prensa William Randolph Hearts estará en las pantallas de los cines americanos entre 1929 y 1967, distribuido por la Metro-Goldwyn-Mayer. La noticia editada el 30 de mayo tiene fecha de 18 de enero de 1939 y se titula *Franco traps red army and march toward Barcelona*. Según el Catálogo general del cine de la Guerra Civil, editado por Alfonso del Amo y María Lusa Ibañez, esta noticia contiene:

"imágenes de la acción en los alrededores de Reus. Legionarios italianos entrando en Castellldans. Largas filas de

⁶⁵ Francisco Javier de MADARIAGA FERNÁNDEZ en su estudio Reus: epicentre de la força aèria de la República (1936-1939), Tarragona, Arola, 2000; comenta en su p. 84 que el ejército franquista creía en agosto de 1937 que en el aeródromo de Reus había una pista de cemento. Francisco Javier de Madariaga utiliza diversos argumentos e hipótesis para decir que no existía; pero las imágenes de este documental de julio de 1937 y las diversas fotografías aéreas italianas que Canal Reus TV utilizó en la serie *Testimonis. La Guerra Civil al Camp de Tarragona* emitida entre enero y marzo del 2003, demuestran visualmente, sin ningún lugar a dudas, que no existía una pista de cemento.

⁶⁶ DEL AMO e IBAÑEZ, op. cit., p. 772-773.

prisioneros. Reus y Castellldans abren el camino a Tarragona y Barcelona"⁶⁷.

Pero, a pesar de que menciona Reus, todo parece indicar que es imposible que contenga imágenes de los alrededores de Reus. Las razones son las siguientes⁶⁸:

- La ficha de catalogación de UCLA Film and Television Archive - lugar donde se conserva la copia- no da los detalles de contenido que explican Alfonso del Amo y María Luisa Ibañez y remite a otra ficha. Los problemas de catalogación de este archivo, con errores claros como comenta Alfonso del Amo y María Luisa Ibañez en su libro, es otro punto en contra de que esta noticia contenga imágenes de las proximidades de Reus.
- La ficha de UCLA y la del catálogo de Alfonso del Amo y María Luisa Ibañez mencionan que la procedencia de las imágenes es el noticiario italiano Luce. Este noticiario está detallado, a nivel de conservación, en el mismo catálogo de Alfonso del Amo y María Luisa Ibañez y no contiene ninguna noticia sobre Reus, que no quiere decir que no se rodará sino que no se conserva.
- La batalla de Castellldans se produce 19 días antes de la caída de Reus. Es muy probable que las imágenes sean de la batalla de Castellldans o de sus proximidades (el Priorat), pero la proximidad de la fecha de emisión (18 de enero) con la caída de Reus y Tarragona pueden haber hecho que la noticia se reconvierta mediante la voz en off. Lo que resulta más difícil de explicar es ¿porque en un noticiario americano se habla de Reus y no de Tarragona?.
- El contenido que comenta Alfonso del Amo -que podría ser la voz en off de la noticia- habla de que "Reus y Castellldans abren el camino a Tarragona y Barcelona", cuando en realidad Reus y Tarragona cayeron en manos franquistas el mismo día con muy pocas horas de diferencia. Imágenes de la caída de Tarragona hay muchas en noticiarios nacionales e internacionales que Hearts no utiliza, ya que por ejemplo la siguiente noticia es la caída de Barcelona que se edita el 6 de febrero de 1939.

No creo que las imágenes del noticiario Hearst Metrotone News sean imágenes del entorno de Reus, aunque ese probable cambio en la locución nos explicaría la velocidad con que el ejército franquista avanzaba por Cataluña. Una velocidad que hacía que los noticiarios cinematográficos no tuvieran tiempo de comentar sus rápidas conquistas. Así el 15 de enero de 1939 todo el Camp de Tarragona, desde la Serra del Montsant hasta el río Gaia, es ocupado por las tropas franquistas.

La ocupación militar de Cataluña es filmada por una cámara que acompaña a las tropas. Estas imágenes están en el Arxiu de la Filmoteca de Catalunya, ya que en Filmoteca española no se conoce material sobre la ocupación de Reus. Un incendio en 1945

⁶⁷ DEL AMO e IBAÑEZ, op. cit., p. 541-542.

⁶⁸ Esta noticia no he podido visionar porque se conserva en la UCLA Film and Television archive en Hollywood (California). A pesar de los intentos de la Unitat d'Investigació del Cinema por obtener una copia de investigación y los de Canal Reus para obtener las imágenes no se han podido conseguir por su elevado coste y por la poca fiabilidad que ofrece la posibilidad de que contengan imágenes de Reus.

en los laboratorios Cinematiraje Riera hizo desaparecer una gran cantidad de metros de película del periodo de la Guerra Civil⁶⁹. Por ello, la recuperación de un rollo de película en el Ayuntamiento de Mataró, junto a otras bobinas procedentes de las tropas franquistas, llevó al descubrimiento de un documento audiovisual de gran valor histórico. Esa bobina se titula *Entrada de les tropes nacionals a Barcelona* y relata la caída de Cataluña desde Reus hasta Barcelona, pasando, entre otros lugares, por Tarragona. El trozo que se filma sobre Reus dura escasamente 1 minuto y esta dividido en 4 fragmentos, que por orden cronológico son:

- 1) La plaza Prim con tomas de la estatua de Prim y panorámicas generales de la plaza.
- 2) Panorámica de la gente ante la nueva sede de Auxilio Social en la plaza de la Sang.
- 3) El general Yagüe, con el resto de sus mandos comiendo en el Hotel de Londres.
- 4) Misa ante la entrada de los cuarteles en la plaza dels Quarters, con planos de las autoridades presentes y panorámicas generales.

El relato histórico de los hechos nos habla de que el día 15 de enero entran en Reus dos cuerpos de ejército. El primero es el Cuerpo del Ejército de Navarra mandado por el General Solchaga que entra por la mañana por la carretera de Montblanc. Este toma posesión del Ayuntamiento y de la plaza y continua su avance hacia Tarragona. El otro entra hacia el mediodía por la carretera de Alcolea y es el Cuerpo del Ejército Marroquí que dirige el general Yagüe. Este acampará en la ciudad y permanecerá hasta el día siguiente en que continuara su avance hacia el río Gaia. A partir de ahí, durante estas primeras semanas, se sucederá el paso de soldados por la ciudad y los actos pertinentes, como entrega de comida o misa de campaña⁷⁰. ¿De todo esto, que es lo que vemos en el documento audiovisual comentado y como lo vemos?

Lo primero que apreciamos es que tenemos una mezcla de acontecimientos correspondientes a fechas diferentes. Los tres primeros fragmentos creo que pertenecen al día 16 de enero, por dos motivos esenciales. Para el primer motivo hemos de recurrir a una anécdota que cuenta Luis Mezquida y Josep Pernaú en sus respectivos libros⁷¹. Ese 16 de enero la estatua del general Prim amaneció con una boina roja carlista y una bandera bicolor en el puño que blande al aire. La espada le había sido serrada durante los primeros meses de 1936, durante el proceso revolucionario que siguió al estallido de la Guerra Civil, para que el general Prim blandiera el puño en alto como los buenos militantes de

⁶⁹ Para este y otros incendios en que se ha perdido buena parte del patrimonio cinematográfico español es muy interesante consultar el artículo de Jorge MARTÍN NEIRA, op. cit.

⁷⁰ v. Luis M^a MEZQUIDA y GENÉ: La Batalla del Ebro, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1993, pp. 165-193; Josep PERNAU: Diario de la caída de Cataluña, Barcelona, Edicions B, 1989 i CORREIG, Antoni: Temps de Guerra. Apunts autobiogràfics (Del 1936 al 1939) (Des de la fe), Reus, Edicions del Centre de Lectura, 1999, pp. 177-180.

⁷¹ MEZQUIDA, op. cit., p. 188 y PERNAU, op. cit.

izquierda⁷². A la entrada de los nacionales, un soldado carlista del cuerpo de ejército Marroquí, que había pernoctado en el Hotel de Londres de la Plaza Prim, decidió, por la noche, desagrar esa afrenta y colocarle la boina roja y la bandera bicolor. Las imágenes del film muestran claramente como la estatua del general Prim -ya que las imágenes se detienen en el monumento y muestra primeros planos de él- tiene una bandera o boina en el puño.

Las otras imágenes que se pueden datar perfectamente son las de la comida del general Yagüe en el Hotel de Londres con su estado mayor. En el primer aniversario de la "liberación" de Reus el Diario Español⁷³ dedica un amplio reportaje al momento de la entrada de los nacionales en Reus y comenta que el general Yagüe comió en la ciudad. Por otra parte sabemos con certeza que el Cuerpo de Ejército Marroquí y su estado mayor continuo su camino hacia Barcelona a través de El Vendrell y la costa el día siguiente, por tanto, no puede permanecer mucho tiempo en la ciudad.

En medio de estas dos imágenes queda el reparto de comida ante la nueva sede de Auxilio Social. En principio hemos de suponer que el film sigue un orden cronológico, por lo que estas imágenes corresponderían al mismo día 16 de enero.

En cambio no ocurre lo mismo con el último fragmento, la misa de campaña, según se recoge en los anuncios y las crónicas de la misma que hace el Diario de Reus⁷⁴, esta se celebra el domingo 22 de enero.

La crónica del acto la relata el Diario de Reus en los siguientes términos:

"Solemne Misa.

Celebrose en la amplia Plaza de los Cuarteles, el próximo pasado domingo, a las once y media de la mañana.

El altar se levantó encima una tribuna, adornada con plantas y flores.

Asistieron al solemne acto los ministros de Agricultura y de Industria y Comercio, los gobernadores militar y civil de Tarragona, el alcalde de aquella ciudad y la Comisión gestora de nuestro Excmo. Ayuntamiento presidida por el Muy Ilustre. Alcalde Sr. Amézaga y acompañada por la Banda Municipal y una sección de la Guardia Urbana a gran gala, Comandante Militar de la plaza, Jefes y oficiales del Ejército y gran número de personalidades.

Antes de empezar el religioso acto, los dos citados ministros, revisitaron los batallones de la guarnición.

La Banda de Música de la Legión interpretó diversas composiciones durante la Misa y al final de esta, se cantaron, en medio del mayor entusiasmo, diversos himnos y se dieron entusiastas vivas.

Al subir a la tribuna los Ministros y varias personalidades fueron ovacionados. José María Fontana, jefe provincial de Falange, hizo la presentación de los oradores. El ministro de Industria y Comercio, pronunció un breve parlamento.

⁷² Jaume MASSÓ CARBALLIDO: Patrimoni en perill, Reus, Edicions del Centre de Lectura de Reus, 2004, pp. 61-63; recoge este incidente y recoge diversos testimonio y otras referencias sobre el mismo.

⁷³ Diario Español, 15 de enero de 1940.

⁷⁴ Diario de Reus, los días 22, 24 y 25 de enero de 1939.

Finalmente, el Sr. Raimundo Fernández Cuesta, ministro de Agricultura y secretario general de Falange, hizo un elocuentísimo discurso, interrumpido diferentes veces por salvadas de aplausos.

Como final de los actos, las bandas de trompetas, tambores y de la música del Regimiento de la Legión, y la infantería de los batallones de la guarnición, desfilaron ante la tribuna presidencial, no cesando las aclamaciones y los vivas entusiastas.

El público que asistió a tales actos, primeros de los que con carácter oficial se han celebrado en Reus, después de la liberación, fué numerosísimo"⁷⁵.

"(...) El domingo le volvió su alma [a la Plaza de los Cuarteles], al oír los acordes de los Himnos y al contemplar el paso marcial de los valientes soldados. Y las piedras enormes de las paredes de los Cuarteles, se estremecieron de júbilo, engalanadas con el lienzo de ¡Arriba España! Y la bandera de la Patria, única y fuerte, desplegada al viento, saludaba a Jesucristo, que con los brazos abiertos, clavados en la cruz como símbolo de Amor y Justicia, se entronizaba en medio de aquella inmensa Plaza de los Cuarteles, devolviéndole su Fe y sus soldados, en medio oraciones de la multitud y marchas de tambores y cornetas..."⁷⁶.

Esta crónica, junto con los relatos memorísticos de los hechos, pueden ser contrastadas con las imágenes localizadas sobre esa jornada histórica. Esa contrastación nos permite apreciar lo siguiente:

- En la estatua del Prim solamente se le ve una especie de pequeño banderín o cinta bicolor colgando del puño y no se ve nada parecido a una boina roja en la cabeza.
- En las imágenes la ciudad se ve bulliciosa por el trajín de los soldados a pie o en camiones. Esa presencia masiva de soldados da la sensación de ciudad ocupada, aunque también se vean paisanos, especialmente haciendo cola ante auxilio social o en la misa de campaña⁷⁷.
- Lo que no se aprecia en las imágenes es esa sensación de una ciudad "deprimente, con numerosos escombros y cascotes en varias calles, interceptando la vía pública"⁷⁸. Vemos una ciudad bulliciosa e impecable. Comparativamente se aprecia mucho más los estragos de la Guerra Civil en unas imágenes posteriores de 1940, de Francesc Llevat, que en este reportaje en donde no se ven ni escombros ni nada que impida la circulación de coches, salvo la numerosa gente que hay por las calles. Es probable que al filmar solamente el centro (Plaza Prim, Arrabal de Jesús y Plaza dels Quarters) y no ver zonas

⁷⁵ Diario de Reus, 24 de enero de 1939.

⁷⁶ Diario de Reus, 25 de enero de 1939.

⁷⁷ Un Bando que el nuevo Alcalde del 20 de enero de 1939, que dice: "Hago saber y ruego a todos los vecinos de esta ciudad que tengan disponibles habitaciones con camas y abrigo para alojamiento de señores militares, sirvan notificarlo con urgencia en las oficinas de la Guardia Urbana" (Boletín Oficial del Ayuntamiento de Reus, 27 de enero de 1939. Arxiu Històric Comarcal de Reus), refuerza esa imagen de ocupación y de trajín de soldados que vemos en las imágenes.

⁷⁸ MEZQUIDA, op. cit., p. 185. Comentario que también es recogido por Ezequiel GORT en "La Guerra Civil (1936-1939) en Ezequiel GORT JUANPERE (dir. y coord.): Reus segle XX, Reus, Promicsa, 1996, p. 80.

- más castigadas por los bombardeos, no se aprecien esas ruinas y cascotes que se comenta en las memorias de algunas personas.
- Tampoco se aprecian en las imágenes la alegría con que la población de Reus recibió la "liberación", como explica José M^a Fontana Tarrats en sus memorias mediante las siguientes palabras: "A pesar de los bombardeos, Reus nos recibió el día de la Liberación con la Banda Municipal en la plaza de Prim y con la alegría que produce despertar de una pesadilla"⁷⁹. Además, en algunos momentos, como se ve en las imágenes de la cola ante Auxilio Social, vemos gestos que parecen forzados (vemos los soldados vigilando quien levanta el brazo y canta) y semblantes tristes (vemos lloros que bien pueden ser por la "liberación" o no, por ejemplo hay un único plano cortado de una mujer brazo en alto con su niño en brazos que es realmente triste y que solo podemos ver si vamos muy lentamente en las imágenes). Solamente se aprecian rostros alegres entre los miembros del Estados Mayor de Yagüe y en las autoridades durante la Misa.
 - En el fragmento correspondiente a Auxilio Social también se pueden interpretar cierto patetismo de la situación. No vemos el reparto de víveres que comenta la noticia del diario ("pan, chocolate y botes de leche"⁸⁰), solamente vemos la larga cola de gente -sobre todo mujeres y niños- con abundantes soldados ante el local para mantener el orden. La plasmación en imágenes de esa larga cola muestra cierto sufrimiento ante la falta de comida. Estas imágenes son muy distintas a las que normalmente se pueden ver en otras noticias o documentales sobre la ocupación de otras ciudades como Barcelona o Tarragona. Aquí no vemos los camiones de comida ni la gente detrás de ellos con los brazos extendidos solicitando limosna. Vemos una situación organizada de gente haciendo cola pacientemente hasta que abren para dejarles pasar, pero ante la cámara parece escenificarse una secuencia de entusiasmo -no se puede saber hasta que punto forzada o no- en que la gente debe cantar con el brazo en alto ante la atenta mirada de los soldados. En conjunto es esta una escena triste que contrasta profundamente con la siguiente en que vemos al general Yagüe comiendo con su Estado Mayor en un lujoso comedor del Hotel de Londres.
 - La secuencia del Hotel de Londres tampoco parece coincidir con la descripción que del edificio recoge Mezquida de un soldado que "había pernoctado en una habitación destartalada del Hotel Londres"⁸¹. Las imágenes muestran un comedor lujoso, donde comen, y parte de la fachada del patio en donde se ve la salida del general.
 - En la misa, el montador de la noticia, solamente muestra las autoridades y al público asistente. No hay nada de los

⁷⁹ José M^a FONTANA TARRATS: Dos trenes se cruzan en Reus, Barcelona, Acervo, 1979, p. 69. Este relato ya es matizado y refutado por las memorias de Xavier AMOROS: El camí dels morts, Barcelona, Empuries, 1996, p. 137-140.; en donde habla de una ciudad vacía que poco a poco va saliendo a la calle sin mucho entusiasmo.

⁸⁰ Diario de Reus, 20 de enero de 1939.

⁸¹ MEZQUIDA, op. cit., p. 188.

discursos, ni los desfiles, ni de las bandas de música, ni de la pomposidad con que las crónicas relatan el hecho. Si que vemos mucho público y, sobre todo, el imponente cartel que colgado encima de la puerta de entrada a los cuarteles pone ¡Arriba España!. Pero la cantidad de soldados que se aprecian ante la entrada a los Cuarteles y las dos filas de autoridades hace difícil comentar la participación real de la gente de Reus en este acto.

Aquí tampoco vemos la tribuna donde se instalaron las autoridades y que comentan los diarios. En estas imágenes las vemos como todos frente al altar en el descampado. Además, el altar, que es definido por las crónicas periodísticas "adornado con plantas y flores", en las imágenes parece ridículo y pequeño, especialmente cuando nos fijamos que solo está flanqueado por dos arbustos y una tela al fondo y lo vemos perdido entre el público y la inmensidad de la fachada de los cuarteles.

Además de los actos políticos de la llegada del lehendakari a Cataluña y de la ocupación de Reus, hay otros dos films que nos mostrarían la vida cotidiana durante la Guerra Civil *Vilaverd* de Francesc Llevat (realizada entre 1936 y 1939) y *Pasita Tomàs i els gánsters* (1937) de Joan Torrents. *Vilaverd*, muestra una nevada excepcional y como las chicas y los niños salen a la calle y disfrutan con la nieve jugando. Este es un film familiar cuyo interés está en que se filmó durante la Guerra Civil, cuando la familia del autor se refugia en el pueblo de la madre huyendo de la situación que se vivía en Reus. En él vemos que a pesar de la dramática situación por la que atraviesa el país, las escenas que recoge son alegres⁸².

Pasita Tomàs i els gánsters es una historia de gánsters que atracan un banco y secuestran a una niña que finalmente es liberada por la policía. En este caso, se podría llegar a interpretaciones de tipo ideológico, que explicarían que el deseo de filmar una historia gánsters sería un reflejo inconsciente de la mentalidad burguesa del autor, en un momento de inseguridad (Guerra Civil y revolución en que las bandas de pistoleros campas por sus anchas) en que se anhela un orden (actuación final de la policía). A este análisis o interpretación psicoanalítica podríamos objetar que el mostrar una historia de gánsters puede ser más una influencia del cine profesional de la época que otra cosa; o sea, un intento de imitar el cine profesional para evadirse de la realidad cotidiana⁸³. En realidad, según el testimonio del hijo del

⁸² La madre de Francesc Llevat i Rosell, Francesca Rossell i Solé, era natural de Vilaverd.

⁸³ Con relación a esto, durante la Guerra Civil, pese a los intentos de hacer un cine militante y de contenido político, el que verdaderamente llena los locales cinematográficos es un cine de evasión que haga olvidar lo que ocurre cada día. El cine político realizado por los anarquistas o comunistas será un fracaso comercial. v. Emeterio DIAZ: "Cine libertario. El cine bajo la revolución anarquista" en *Historia 16*, n° 322, febrero 2003, Madrid, Historia Viva S.L., pp. 50-101 o el apartado dedicado a la Guerra Civil que aparece dentro de VV.AA.: *Historia del Cine*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 164-179.

director de fotografía del film⁸⁴, los autores de este film realizaban sus films amateurs como puro y simple entretenimiento, para divertirse y pasar el rato. Pero, a parte de las interpretaciones psicológica lo que hemos de preguntarnos es ¿qué es lo que vemos de la vida cotidiana de la gente durante la Guerra Civil en estos films?. A mi juicio vemos lo siguiente:

- La Guerra solamente es parte del paisaje del film. En el caso de *Vilaverd* solamente sabemos que estamos en la Guerra porque nos lo comento la propietaria del film⁸⁵, sino son las típicas imágenes familiares de gente paseando.

En el caso de *Pasita Tomàs i els gánsters* en los escenarios donde se desarrolla la historia vemos algún rastro de la guerra: las medidas de seguridad en caso de bombardeo (cintas blancas cruzadas en los cristales), carteles en las paredes y obras en la plaça dels Quarters para acondicionar el refugio. Pero has de olvidarte la de historia y concentrarte en los detalles del fondo para poder apreciarlas y, aún así, es difícil relacionarlas con la guerra.

- Vemos como todo funciona normalmente en el pueblo o la ciudad, sin problemas de ningún tipo: trenes funcionando, tiendas abiertas, hombres trabajando en las calles, niños jugando...
- No hay tristeza. Por ejemplo en *Vilaverd* vemos la nevada como un gran acontecimiento que permite reír y jugar. Todos aparecen contentos y sonrientes ante la cámara; aunque posteriormente algunos planos se hayan descontextualizado y manipulado mediante una música triste en algunos programas de televisión (Canal Reus TV) para dar una sensación de tristeza en estos años, en las imágenes de este film solamente se ven momentos alegres.

En el caso de *Pasita Tomàs i els gánsters*, a pesar de que la historia nos narra un secuestro de niños, un tema dramático, las travesuras de la protagonista y el baile ante sus secuestradores dan un aire alegre a todo el film. Además, si comparamos argumento e imágenes de este film con el primero que realizaron el tándem Torrents-Busquest (*Assaig*, de 1936 que gira entorno al suicidio) se aprecia un cambio radical. En 1936 hacen una historia triste de un hombre desesperado y aquí vemos un divertimento con una niña dicharachera y alegre.

La sensación final, tras ver estos films, es que no hay Guerra. Lo que vemos es que la gente desarrolla su vida cotidiana y el paisaje que les envuelve cambia y muestra pequeñas variaciones. No hay tristeza en los films y hemos de matizar y explicar que pertenecen al periodo de la Guerra Civil para que se contextualicen. En estos films vemos un funcionamiento de la vida diaria totalmente diferente al que se ve en los reportajes o documentales profesionales de la época, con las colas del racionamiento, los entrenamientos militares, las incautaciones o quemas de iglesias...; por tanto, sus autores,

⁸⁴ v. la entrevista a Carles Busquets Boladeras en el anexo 3.2.4.

⁸⁵ La entrevista a la viuda Llevat (Josefa Briansó Heredia) esta contenida en el trabajo inédito, conservado en la Unitat d'Investigació del Cine, de Eduard BERENGUÉ y Francesc LLEVAT: Història del Cinema II. Treball d'investigació, Tarragona, s.e, 1997, pp. 13-25.

han filmado recuerdos alegres (postales en movimiento) o entretenimientos divertidos (films amateurs).

Además de la presencia visual directa de la ciudad de Reus en los films comentados, esta también está presente indirectamente en otros dos documentales profesionales. Cronológicamente el primero es *En la brecha*. Este es un documental anarquista realizado en 1936 por Ramón Quadreny que muestra el quehacer diario de un dirigente sindical anarquista barcelonés. Un hombre que por las mañanas se dirige al sindicato para obtener ayuda, después va a trabajar a una empresa textil, realiza instrucción tras la comida y, de nuevo trabaja por la tarde; mientras que por las noches participa en el comité de control de su empresa y ayuda al sindicato. El documental pretende mostrar como Cataluña y Barcelona siguen funcionando correctamente bajo control anarquista. Lo que a nosotros nos interesa de este documental es que al principio del mismo, cuando su protagonista sale de la sede central del Sindicato en Barcelona, se ven una serie de automóviles de empresas nacionalizadas de fuera de Barcelona. La cámara se detiene un momento en los carteles de los coches para mostrar que toda Cataluña esta también dentro de este movimiento revolucionario. Entre otros podemos ver uno de la Fabrica Espinos de Reus. La fábrica Espinos, situada en la carretera de Castellvell, confeccionaba material pirotécnico y fue incautada por los anarquistas a principios de la Guerra Civil y reconvertida en fábrica de armamento⁸⁶.

Otro ejemplo de presencia indirecta de Reus lo constituye el mediometraje documental de Laya Films *Catalunya mártir*, realizado en 1938 dentro del noticiario *España al día*⁸⁷. Este documental pretendía enseñar al resto de Europa y el mundo los efectos catastróficos de los bombardeos que las tropas franquistas estaban realizando sobre Cataluña. Hacia el final el locutor -en francés según la versión que hemos podido consultar- habla de las poblaciones más castigadas y menciona entre otras Tarragona, Reus y Vilaseca, aunque no muestra imágenes de ningún bombardeo en la zona. Este documental únicamente constata el hecho de que Reus fue, en número de muertos según las cifras recogidas por Josep M. Solé y Joan Villarroja, la quinta ciudad de Cataluña más castigada por los bombardeos⁸⁸. Entre 1937 y 1939 Reus tuvo 178 muertos en 48 bombardeos; solamente Tarragona con 191 muertos, Figueras con 284, Granollers con 239 y Barcelona con 2.428 muertos la superaron.

Una vez acabada la Guerra Civil, esta sigue muy presente en el cine profesional realizado en España⁸⁹, pero curiosamente pasa lo contrario en el cine no profesional de Reus. Solamente un film amateur esta ambientado en la Guerra Civil, es *Rescoldo de*

⁸⁶ Para lo relativo a la producción documental anarquista es muy interesante el reciente artículo de Emeterio DIAZ, op. cit. y el apartado dedicado a la Guerra Civil que aparece dentro de VV.AA.: *Historia del Cine*, op. cit. Respecto a la colectivización de la fábrica Espinos resulta fundamental el libro de Francisco Javier de MADARIAGA, op. cit.

⁸⁷ v. VV.AA.: *Historia del Cine español*, op. cit., pp. 175-176 y DEL AMO e IBAÑEZ, op. cit., pp. 316-384.

⁸⁸ v. Joan M. SOLÉ i SABATÉ y Joan VILLARROYA i FONT: *Catalunya sota les bombes (1936-1939)*, Montserrat, Abadia de Monserrat, 1986.

⁸⁹ v. VV.AA.: *Historia del Cine español*, op. cit., pp. 181-238.

una guerra (1965) de Gonçal de Guardia Boronat; y otro, *El sopar* (1969) de Josep Bargalló Badía, parece remitir a ella.

En *Rescoldo de una guerra* tanto el título como el inicio, con un pueblo en ruinas, te remite a una época triste en que hay miseria, hambre, orfandad, etc. La historia narra como un hombre recoge a unos niños huérfanos y los cuida, dándoles de comer y cobijo en su casa, hasta que se hace daño en una pierna y entonces son los niños los que cuidan de él trabajando o robando para comer. *El sopar*, en cambio, nos cuenta como una mujer que vive en una casa de campo sola, en pleno invierno y sin nada para comer y poder dar a su hijo, se le presentan unos hombres armados que le exigen comida y ella los envenena con matarratas, aunque antes de morir uno de ellos mata a la mujer.

La diferencia de estos films con lo que ocurría con el cine no profesional realizado durante los años de la Guerra Civil, es que aquí vemos miseria, hambre, tristeza... Las postales-recuerdo del pueblo o de la vida familiar y el entretenimiento divertido se han transformado en historias trágicas. El recuerdo de la Guerra que pervive en la memoria colectiva es negativo y se transmite la idea de no repetir lo que ocurrió en esa época, aunque ambos films transmitan otros mensajes morales más generales de caridad y contra la violencia doméstica. Ese recuerdo triste de este acontecimiento puede ser uno de los motivos que expliquen el escaso interés que muestra el cine amateur reusense por el tema de la Guerra Civil, tan presente a otros niveles cinematográficos y socio-políticos.

Todo lo que hemos comentado hasta ahora nos permite extraer tres conclusiones básicas sobre la Guerra Civil en Reus a través de sus documentos cinematográficos:

- 1) El cine profesional muestra más la realidad socio-política de los acontecimientos que el cine no profesional, que está completamente marcado por el deseo de divertirse y tener un recuerdo agradable.
- 2) El cine profesional o no profesional no recogen un relato de todos los acontecimientos ocurridos durante la Guerra Civil en la ciudad. En realidad, el cine no profesional, no filma ningún acontecimiento ocurrido en la ciudad; posiblemente por limitaciones relacionadas con la falta de película o porque el poseedor de una cámara de cine no quiso jugarse la vida⁹⁰.
- 3) Tanto el cine profesional, con imágenes de Reus, como el no profesional coinciden en mostrar imágenes de alegría. Aquí no vemos muertos, ruinas, hambre o momentos dramáticos; que los hubo pero que no se reflejan en los films recuperados y consultados. Posteriormente, esa imagen cambia en el cine amateur tras la Guerra Civil, pero es tan escaso el reflejo de la Guerra en este tipo de cine que da más la idea de que se

⁹⁰ En 1947, Lorenzo Llobet-Gràcia -destacado cineasta amateur de Sabadell- filmaba su único film profesional *Vida en sombras* que relataba la vida de un aficionado al cine que con su cámara recogía momentos de su vida. El protagonista era Fernando Fernán-Gómez y en una de las secuencias salía con su cámara a rodar por Barcelona lo que estaba ocurriendo en la ciudad con motivo del estallido de la Guerra Civil. Pues, en el caso de Reus -según los documentos cinematográficos recuperados hasta la fecha- esto es una absoluta ficción muy alejada de la realidad de lo que ocurrió en esta ciudad, en donde parece que nadie se arriesga a filmar nada.

intenta olvidarla que un deseo de recordarla o ensalzarla como se hace en el cine profesional español de los años 40 y 50.

4.2.3. Actos políticos, visitas y conmemoraciones

Muchos de los actos políticos o visitas bien podrían ser considerados acontecimientos históricos, pero como hemos explicado anteriormente los hemos separados para ver aquí actos más local.

En el conjunto de este apartado lo primero que vemos es que no hay una continuidad cronológica de las filmaciones que recogen este tipo de actos. Tortosa es una ciudad donde esto sí que ocurrió, ya que el cineasta amateur Mariano Jover Flix realizaba cada año, entre la década de los 50 hasta la de los 80, un resumen anual de la actividad político-social que se producía en su ciudad. En Reus, en cambio, tenemos una selección de acontecimientos que abarca una amplitud temporal mayor que en el caso de Tortosa, ya que hay filmaciones de estos actos desde finales de los años 20 hasta mediados de los 70.

4.2.3.1. Actividades apoyadas por el Ayuntamiento

Iniciaremos este recorrido temático por las actividades apoyadas por el Ayuntamiento, de las que hemos podido localizar filmaciones de 3 de estas actividades: las colonias escolares de los años 30, el viaje Reus-Paris-Londres de 1978 y el Parc Infantil de Nadal a principios de los años 80.

• Colonias escolares

En 1919 se inauguraba el Institut de Puericultura, impulsado por el Dr. Frias, con el objetivo de divulgar los conocimientos de Puericultura, proporcionar leche materna y dar servicio de baños higiénicos a niños y embarazadas⁹¹. A partir de entonces el Institut desarrolla una intensa e importante labor higiénica en la ciudad. Su crecimiento hace que en 1922 el Ayuntamiento deba implicarse de forma clara para sostener la institución, ante el importante déficit que arrastraba. Al año siguiente, en 1923, el Ayuntamiento organiza las primeras colonias escolares en Riudecanyes y encarga al Institut la selección de los niños, la dirección y las inspecciones médico-escolares. En 1933 se cumplen los 10 años de la existencia de las colonias escolares. Para entonces, la labor del Institut en la ciudad es indiscutiblemente importante y la filosofía que el Dr. Frias había impulsado con las colonias escolares es ampliamente aceptada por la sociedad reusense. Por ejemplo, en 1933, el Centre de Lectura organiza una Converses sobre temes d'interès local⁹² donde quedan patente la importancia del Institut de Puericultura y la de las colonias escolares en sendas conferencias de Felip Cabeza i Coll y de Jaume Sabater i Valles. En la conferencia de Jaume Sabater sobre escuelas al aire i al sol, se pone de manifiesto la preocupación de las clases altas de la sociedad por la extensión de la tuberculosis entre los más pobres de la ciudad. Para ello, se cree que el mejor remedio son

⁹¹ Para la evolución histórica del Institut de Puericultura Dr. Frias es fundamental el libro de Albert ARNAVAT, Montserrat PAGÈS y Xavier AMOROS: L'Institut de Puericultura Dr. Frias "La Gota de Llet. Reus 1919-1994, Reus, Ajuntament de Reus, 1995.

⁹² VV.AA.: Converses sobre temes d'interès local, Reus, Centre de Lectura, 1933.

los baños de sol y el ejercicio que se realiza en las colonias escolares. Una filosofía esta compartida por toda Cataluña, ya que así lo atestiguan diferentes muestras cinematográficas de colonias escolares.

Una de esas muestras pertenece a las colonias que Institut de Puericultura realizó en la playa de Salou. La datación no se ha podido determinar con exactitud y se piensa que están entre 1933 y 1934. Pienso que esa filmación pertenece a 1933 y que se realizó con motivo del 10º aniversario del inicio de las colonias; para lo cual me apoyo en una serie de elementos documentales, como son:

- Las fotografías sobre la visita del delegado de cultura del Ayuntamiento a las colonias escolares de 1933 que han sido publicadas en el libro que sobre el Institut realizaron Albert Arnavat, Montserrat Pagès y Xavier Amoros⁹³. Esas fotografías guardan un gran parecido con lo que aparece al principio del film.
- La afirmación que realizan los autores del mencionado libro en el sentido de que en 1933 asiste el Delegado de Cultura Dr. Abelló, sin volver a hacer referencia de una visita similar en el resto de la década.
- Las notas de prensa aparecidas en el diario Las Circunstancias y Diario de Reus durante julio de 1933, donde se explica con detalle la visita del Alcalde y diversos regidores del Ayuntamiento a las colonias escolares de Salou. El Diario de Reus comenta, por ejemplo, el 27 de agosto de 1933 que
 "Pel President de la Comissió de Cultura del nostre Ajuntament Sr. Abelló, han sigut visitades aquesta setmana les Colònies Escolars de les platges de Salou, havent sigut acompanyat en les mateixes pel alcalde Sr. Cavallé i els regidors Srs. Andreu, Borràs, Mercadé, Miquel, i dels doctors senyors Domènech, Fires i Sabater. Per l'estat sanitari de les mateixes quedaren agradósament impressionats."⁹⁴

Este relato periodístico coincide con uno de los intertítulos del film que dice que "El señor alcalde i regidors de la Comisió de cultura amb el Dr. Frias saludan als prof^{tos}."

Estas evidencias documentales datarían la filmación sobre el mes de agosto de 1933. En esa edición, a pesar de que los diarios hablaran de que las colonias parecían ir muy bien, el resumen que cada año publica el Institut de Puericultura⁹⁵ muestra como la organización no esta del todo satisfecha, ya que en el informe expresan diversas quejas sobre el rendimiento de las colonias por la falta de instalaciones para que los niños pudieran hacer noche. Esto les obligaba a ir y venir de Reus por turnos, según el sexo (las niñas los lunes, miércoles y viernes y los niños los martes, jueves y sábados). Este dato nos permite suponer que la filmación se realizó en diferentes días - podría darse el caso de otras posibles hipótesis, pero esta es

⁹³ ARNAVAT, PAGÈS y AMOROS, op. cit., pp. 49

⁹⁴ El Diario de Reus publicó una primera noticia el 24-VIII-1933 y otra, que es la reseñada, el 27-VIII-1933. Por su parte Las Circunstancias dio cuenta del mismo hecho los días 23-VIII-1933 y 27-VIII-1933.

⁹⁵ S.A.: "Les Colònies Escolars de Reus. 1933" en Puericultura, nº 162, Juny de 1934, volum XIV, Reus, Institut de Puericultura, pp. 81-86.

la más probable-. Por otra parte, la filmación es un resumen de la filosofía de las Colonias escolares en donde los baños de sol, los baños de agua y los ejercicios gimnásticos en la arena, dirigido por profesores, son los ejes fundamentales. La filmación no es un reflejo de un día completo de actividad, sino una selección de unos momentos concretos. En esa selección vemos, por orden cronológico, lo siguiente:

- 1) A las autoridades saludando al Dr. Frias y posando ante la cámara.
- 2) La sección de niñas haciendo gimnasia en la arena ante las autoridades.
- 3) Las niñas haciendo pequeñas carreras y ejercicios en la playa.
- 4) Baños de mar en donde las niñas en el agua se divierten con juegos.
- 5) Baños de sol en que las niñas se tumban en la arena en formación tomando el sol.
- 6) Los profesores con el Dr. Frias paseando por la playa.
- 7) La sección de niños realizando ejercicios de gimnasia.
- 8) Niños corriendo en formación por la playa y haciendo ejercicios.
- 9) Práctica de diversos juegos deportivos por parte de los niños.
- 10) Baños de mar de los niños en donde les vemos jugando mientras son observados por el Dr. Frias.

Una jornada habitual, según se comenta en la revista de l'Institut, consistía en: Salida en tranvía hacia Salou a las 8 de la mañana, diversas actividades por la mañana (baños de sol entre 15 y 20 minutos, baños de mar sobre unos 10 minutos, gimnasia unos 20 minutos y marchas), comida a las 13 h, juegos al aire libre por la tarde, merienda a las 17 h y regreso en tranvía a Reus a las 18 h. Comparando esto con lo que vemos en la filmación tenemos que esta es una mezcla de reportaje de actualidad, con las autoridades visitando las colonias, y de documental, que pretende explicar la filosofía básica de las colonias: ejercicios junto a baños de sol y de agua. Es una filmación que no quiere provocar una emoción en el espectador centrándose en los niños enfermos o delgados, sino que simplemente quiere mostrar una actividad necesaria. Pero al mostrar esa actividad la filmación nos transmite tres elementos ideológicos:

- 1) el culto al cuerpo.- Alguno de los planos de los profesores nos muestran unos jóvenes musculosos y atléticos, e incluso la propia muestra de los ejercicios de gimnasia como algo saludable es un ejemplo claro de ese concepto de culto, de un cuerpo saludable mediante el ejercicio; un concepto muy actual.
- 2) el concepto moral de la separación de los sexos.- La separación de niños y niñas en una playa en traje de baño es un concepto moral de prevención del pecado inculcado a los niños desde pequeños, siendo un concepto moral muy importante en las playas de la primera mitad del siglo XX.
- 3) una visión mediterránea de la salud.- Los baños de sol y los cuerpos bronceados de algunos profesores y alumnos contrasta con los veraneos de la aristocracia en playas del Norte, donde el sol es escaso. Aquí la palidez y la blancura no son los

elementos sobre los que se trabaja, sino el sol y el color del cuerpo humano.

Además de este film sobre las colonias escolares hay otro fragmento de un film que muestra las actividades del Institut de Puericultura. Este también era un film recuperado por el Institut, pero su datación es más complicada. El origen de la filmación bien puede ser propagandístico o la copia de un reportaje de una visita, de las muchas que entre 1920 y 1936, realizaron diferentes personalidades al Institut⁹⁶. Así en las imágenes vemos a un hombre y una mujer, que acompañados por el Dr. Frias, visitan las instalaciones del Institut. Las imágenes hacen hincapié en los laboratorios y el lactario donde se esterilizan, desnatifican y se llenan las botellas de leche. No se ven ni la zona de experimentación, ni la cocina ni las cámaras de baño. La idea que transmite el film es que el Institut tiene unas instalaciones modernas y en pleno funcionamiento. Es sí nos decantamos, aunque sin descartar la otra hipótesis, que la filmación es un reportaje para enseñar su labor e importancia del Institut a la sociedad.

• **Viaje Reus-Paris-Londres⁹⁷**

A finales de 1977, Radio Reus lanza una campaña para organizar un viaje de diferentes entidades reusenses a París y Londres como embajadores de la ciudad. El lema de la campaña sería la frase "Reus, París i Londres", famosa en el siglo XIX ya que simbolizaban las 3 plazas que fijaban el precio del aguardiente. A la iniciativa de Radio Reus se suma el Ayuntamiento y la Cambra de Comerç e Industria de Reus. El viaje se realiza del 16 al 20 de febrero de 1978. Durante el mes de enero se edita un folleto oficial y se organizan concursos. Finalmente, el 16 de febrero parten los viajeros en vuelo directo a París. Entre los pasajeros están el alcalde de la ciudad, sr. Colás Piquer, el teniente de alcalde Vidal Colominas, el director de Radio Reus, sr. Costa, el consejero del Semanario Reus sr. March y un hombre que se había comprado especialmente una cámara de 8 mm para el viaje, Josep M^a Rull Bertomeu⁹⁸.

Sin incidentes llegan a París y Londres, donde son recibidos por los respectivos alcaldes y embajadores de España. Como embajadores de la ciudad entregan diversos escudos de la misma en todas sus visitas. El día 20 la expedición regresa a la ciudad y unos días después se reúnen en un restaurante para intercambiar regalos.

⁹⁶ En el libro antes mencionado de ARNAVAT, PAGÈS y AMOROS, op. cit., pp. 132-133; se citan hasta 24 referencias de personalidades que visitaron el Instituto y que fueron recogidas en el libro de visitas, cualquiera de ellas puede que sean las personas que aparecen en esta filmación.

⁹⁷ Respecto a las referencias e incidencias del viaje se puede consultar los siguientes artículos del Reus. Semanario de la Ciudad: n° 1343, 7-I-78, p. 15; n° 1346, 28-I-78, p. 16; n° 1348, 11-II-78, p. 4 y 16; n° 1349, 18-II-78, p.16; n° 1350, 25-II-78, p. 1 y 9; n° 1351, 4-III-78, p. 15; n° 1352, 11-III-78, p. 9.

⁹⁸ Josep M^a Rull Bertomeu explica en la entrevista que le hice (v. anexo 3.2.20) la génesis del film que rodó, su elaboración y su posterior participación en el concurso del Reus Deportivo.

En todo este viaje Josep M^a Rull se dedica a filmar y a su regreso monta el film, lo sonoriza con ayuda del director de Radio Reus y lo proyecta en el Centre de Lectura de Reus. A esa proyección asiste Antonio M^a Vidal Colominas, miembro de la Junta directiva de la Sección de Cine del Reus Deportivo y le convence que lo presente al concurso del Reus Deportivo. En un año muy flojo en que solo participaran 6 films, obtiene el premio al mejor film de un debutante.

El film no se ha podido recuperar ni visionar, ya que su autor no nos lo proyecto, pero con todo ello vemos que la repercusión mediática del viaje es importante y se desprende una idea de promocionar la ciudad en el exterior a la que contribuye enormemente el interés del Ayuntamiento y de la Cambra de Comerç e Indústria de Reus. Pero en el origen de la idea, en plena transición democrática, también se puede suponer un deseo de recuperación del orgullo de la ciudad y de su pasado esplendoroso. Por ejemplo, en la explicación que el Semanario Reus da de la idea aparecen referencias a los Anales Históricos de Reus de Andreu Bofarull i Brocá y al origen de la frase en la época de esplendor de la ciudad, en que Reus era una plaza importante en Europa por el comercio del aguardiente. Aunque para Jose M^a Rull Bertomeu el fim, como él nos explico, no deja de ser un recuerdo de un viaje; un recuerdo que trasciende el ámbito familiar para adquirir categoría de documento de un acontecimiento puntual de la ciudad.

• **Parc Infantil de Nadal**⁹⁹

El Parc Infantil de Nadal guarda ciertas semejanzas, en su origen, con el caso anterior. Con ocasión de la celebración, en 1979, del Año Internacional del Niño, la Jove Cambra de Reus lanza la propuesta de crear un Parc Infatil de Nadal para los niños de la ciudad durante las fiestas de Navidad. Rápidamente se ponen manos a la obra y consiguen implicar al Ajuntament de Reus y a otras entidades provinciales que pasan a formar parte del comité organizador. Después de muchos esfuerzos (14 meses de trabajo) logran llevar a cabo su proyecto y el Parc se inaugura el 27 de diciembre de 1979. Era el primer Parc Infantil de Cataluña que se hacía fuera de Barcelona. Esta primera edición contara con 5.000 metros cuadrados, un presupuesto de 28 millones de pesetas y la colaboración de unas 360 escuelas de la provincia. Funcionara durante 9 días, cerrando el 5 de enero de 1980. El balance que realiza la organización es que ha tenido un gran éxito, tanto de visitantes, como de organizadores y en los medios de comunicación, lo que le asegurara su continuidad.

De este primer parque no se han localizado imágenes. Las primeras que hemos podido localizar pertenecen a la tercera

⁹⁹ Para la génesis y evolución del I Parc Infantil de Nadal se pueden consultar los siguientes números del Reus. Semanario de la ciudad: n° 1444, 15-XII-79, p. 6; n° 1445, 22-XII-79, p. 9 y 38; n° 1446, 29-XII-79, p. 1, 11 y 12; n° 1447, 5-I-80, p. 7; n° 1448, 12-I-80, p.9. También podemos consultar el Diario de Tarragona: 27-XII-79, p 21; 28-XII-79, p. 18; 5-I-1980, p. 16.

Para la tercera edición se ha consultado el Diario de Tarragona (27-XII-81, p. 13; 29-XII-81, p. 10) y Reus. Semanario de la Ciudad (n° 1550, 2-I-82, p. 10; n° 1551, 9-I-82, p. 10).

edición. Esta tercera edición es inaugurada por Marta Ferrusola -mujer de Jordi Pujol- y el conseller d'Ensenyament de la Generalitat Joan Puig el 27 de diciembre de 1981 y durará hasta el 5 de enero de 1982. En esta ocasión el parque ocupa 10.000 metros cuadrados (todo el pabellón de ferias) y la Diputación Provincial de Tarragona pone 300 autobuses para que todas las escuelas de la provincia puedan asistir al Parc.

La filmación localizada es de Josep María Mitjà¹⁰⁰ y está planificada como un reportaje del Parc, aunque no recoge ninguno de los actos inaugurales y se centra en las actividades que se celebran dentro del recinto. Una de las cosas que llaman la atención de esta filmación es que al principio y al final aparecen los Reyes Magos llegando al recinto en helicóptero, una niña con su abuelo escribiendo la carta a los Reyes Magos y la estrella de Navidad de la cabalgata de reyes. En medio está el Parc como si, simbólicamente, se pretendiera demostrar que este ya forma parte de la Navidad y Reyes, dando a entender la consolidación e importancia que el Parc estaba adquiriendo en la ciudad de Reus y la provincia. También podría ser que esta filmación fuera un simple recuerdo familiar de la fiesta de Reyes, aunque tenga una factura amateur (títulos, montaje y sonorización). Aunque hay un punto débil en esta hipótesis y es que el film no se sigue, salvo en alguna ocasión muy esporádica, a ningún niño en especial.

Dentro del Parc las imágenes nos muestran un gran mural en que se recogen las actividades que se desarrollaban dentro. Actividades se pueden clasificar en cuatro tipos: físicas y de aventura (escalada, puentes, cuerdas...), manuales (construcción de títeres y todo tipo de trabajos como electricidad, coser...), deportes (hockey, fútbol...) y lúdicas. Destacar dos cosas que creo que se pueden apreciar claramente en las imágenes. La primera es la importancia que dentro del parque tienen los stands dedicados a los oficios, a los que el film da mucho protagonismo. La soldadura eléctrica, la electricidad y otros oficios aparecen en una zona del Parc como una especie de exposición del Instituto de Formación Profesional de Reus. En esa misma zona podemos apreciar una clara separación de sexos cuando contraponemos las imágenes de los stands de costura y electricidad, viendo como niñas o niños se decantan claramente por uno u otro. Con el tiempo y la evolución del Parc de Nadal se eliminará, perdiendo esa deseo inicial de ser un parque que entretenga y enseñe a la vez; siendo la parte de los oficios quien mejor conjuga esa filosofía a la vez que intenta potenciar la enseñanza profesional en una época de altas tasas de paro.

En segundo lugar el film destaca el protagonismo de los niños. Unos niños contentos y felices con las actividades que desarrollan. Unos niños que disfrutan, se divierten y se lo pasan muy bien. Unos niños que son los verdaderos protagonistas de la fiesta de Reyes y Navidad. En este sentido Josefina Serra escribía en Reus. Semanario de la ciudad las impresiones de su primera visita al Parc de Nadal en 1982, que refuerzan estas

¹⁰⁰ Josep María Mitjà es un destacados cineasta amateur del Reus Deportivo. En 1962 se tuvo que trasladarse a Andorra y en 1970 regresa a Reus, llegando a ser Presidente de la Sección de Cine del Reus Deportivo en su etapa final.

ideas que hemos comentado¹⁰¹. Así, en cuanto al protagonismo de los niños confirma el protagonismo que el Parc les otorgaba, diciendo que

"Vaig veure com els petits eren els protagonistes de l'espectacle. Jugaven, pintaven, feien construccions, s'enfilaven per cordes fent filigranes, saltaven i es bellugaven sens parar. I tot com si fossin els reis allí. Es com si gaudissin d'una sensació de domini del propi cos, de les cordes, de les gomes, de les fustes, de tot."

Respecto a la utilidad didáctica del Parc confirma que este les enseñaba y entretenía, afirmando que

"tenia enveja de no haver pogut gaudir de tot allò quan era petita. A l'escola ens ensenyaven a fer mapes, comptes, dibuixos, redaccions, però no ens esenyaven a jugar. L'esbarjo quedava a la nostra iniciativa; era com un temps sense valor pedagògic."

Finalmente, en cuanto a la parte sexista de algunos stands, en este caso considera un gran avance feminista el que chicos y chicas compartan juegos, aseverando que

"Vaig veure nois i noies que s'enfilaven per cordes fent giravoltes difícils i arriscades. He pensat, llavors, en la nostra infantesa. Què s'hauria dit de les noies fent jocs de nois (així s'anomenaven)? Hom hauria posat el crit al cel, per manca de feminitat "Sou uns xicots" -s'hauria dit-. Les noies havien de jugar a nines, a comprar i vendre, com si fossin ja petites mares, esposes i mestresses de la llar.

Ací les noies jugaven a noies. Vaig pensar el que diaran elles, el dia de demà, del feminisme, de la discriminació de la dona, del que tant parlem avui dia. No ho tindran tot superat?

Quan de petits han jugat als mateixos jocs, els uns al costat de les altres, moltes coses manquen de sentir."

Aunque desde la perspectiva actual podemos pensar que en algunos stands persistía machismo en juegos pensados para niñas ya que debían ser "petites mares, esposes i mestresses de la llar".

4.2.3.2. Actividades falangistas

Cinematográfica y documentalmente mayor importancia tienen las actividades falangistas que las actividades apoyadas por el ayuntamiento, ya que la recuperación del fondo cinematográfico de Francesc Llevat nos permite ver todo el periodo de efervescencia falangista en la ciudad de Reus. Francesc Llevat, que como veíamos en el capítulo anterior, participó activamente en Educación y Descanso, rodó buena parte de esa actividad falangista como recuerdo. Son 4 los films fundamentales del fondo Llevat de este periodo, aquí comentaremos 2, las otras pertenecen a otros apartados que veremos más adelante.

Lo primero es conocer el contexto. Así en toda España tras la Guerra Civil, Falange Española Tradicionalista y de las JONS emprende una gran actividad en la organización de todo tipo de actos. Esa actividad se desarrolla hasta 1945 y, para el caso de Reus, Montserrat Duch la define muy bien en la siguiente frase:

¹⁰¹ Josefina SERRA: "Una visita al Parc Infantil de Nadal" en Reus. Semanario de la ciudad, nº 1551, 9-I-82, Reus, p. 10.

"Entre 1939 i 1944 es viurà una fortíssima pressió política sobre la població per aconseguir una mobilització-adhesió positiva i de suport al franquisme que veuram exemplificada a Reus en una munió de convocatòries reiteratives segons el calendari i cicle autoritari. S'imposarà així una nova litúrgia del Glorioso Movimiento Nacional amb commemoracions constants per tota mena de motius: el Dia de la victoria, el Alzamiento, la Liberación, el Caudillo, los Caídos, el estudiante caído, el protomàrtir (Calvo Sotelo), José Antonio, la Raza, Santiago Apóstol"¹⁰².

Lo curioso del caso es que ninguno de los films que rodó Francesc Llevat corresponden a estos actos de la nueva liturgia conmemorativa de Falange mencionados por Montserrat Duch.

• **Concentración Provincial de FET (1939)**

Cronológicamente, la primera filmación relacionada con este apartado es de 1939 y se titula *Concentración Provincial de FET y de las JONS*. Esta filmación muestra las imágenes de la concentración provincial que Falange realiza en Reus el 25 de junio de 1939 en la actual Plaza de la Llibertat (antigua Plaza de los Quarters y de los Mártires). Esta concentración se enmarcaba -según la prensa de la época¹⁰³- en los actos de celebración del I Centenario de la muerte del pintor Fortuny y en la fiesta mayor de San Pedro. La concentración se convierte en un acto de exaltación de Falange, en una demostración de quienes son los vencedores de la Guerra Civil y en un claro homenaje a los muertos del bando franquista en la Guerra Civil. La concentración se desarrolla bajo una estética de clara inspiración militar; aunque teóricamente se celebre un acto cultural como es la conmemoración del Centenario de la muerte del pintor Fortuny.

El acto se componía de una misa de campaña en la Plaza José Antonio -nombre con el que se rebautizará en 1939 la Plaza dels Quarters- y de un desfile de las fuerzas de Falange en la Plaza Prim. Las imágenes captan lo básico de estos dos actos. En la primera parte vemos unos planos generales de la actual Plaza de la Llibertat con la concentración de las diferentes agrupaciones de Falange. Uno no puede más que quedar sorprendido de la cantidad de personas presentes en dicha concentración y por ello puede llegar a suponer que esas imágenes tengan un claro motivo propagandístico al querer mostrar el poder de convocatoria y de implantación de Falange en la ciudad. Tras esos planos generales vemos unos planos de las autoridades y de los soldados del Cuartel de Reus escuchando la Misa de campaña. A continuación vemos el altar, la ofrenda y los discursos, acabando esta primera parte con los asistentes los himnos de rigor¹⁰⁴. Entre las autoridades presentes esta el Vicesecretario General del Movimiento que es probablemente una de las personas que se dirige a los presentes durante los discursos. Acompañaban al vicesecretario las autoridades locales, entre ellas Josep M.

¹⁰² Montserrat DUCH PLANA: *Reus sota el primer franquisme*, op. cit., p. 174

¹⁰³ v. *Diario Español*, 25-VI-1939, p. 1 y 3.

¹⁰⁴ Al no tener sonido el film no se puede identificar los cánticos, pero el *Diario Español*, op. cit., afirma que "La Banda Municipal de Reus interpretó durante el acto escogidas composiciones y al alzar, el Himno Nacional", que bien podría ser el momento que se ve en el film.

Fontana Tharrats, jefe provincial de Falange, y Mateo Torres Bestard, Gobernador Civil de Tarragona. Finalmente comentar que enfrente del altar destacaba poderosamente una Gran Cruz en la que aparece la frase "Caídos por Dios, por España y por su Revolución Nacional Sindicalista. Presentes". Una cruz que se instaló ex profeso para el acto, por lo que parte de él se convierte en un claro homenaje a los Caídos.

La segunda parte corresponde al desfile en la Plaza Prim, que según el Diario Español duró 3 horas y media. El film reduce considerablemente este desfile, siendo incluso la duración de este fragmento más corta que la de la primera parte. Esto indicaría que el autor le concede una menor importancia a esta parte del desfile, mientras que la prensa le da más protagonismo a esta parte del acto por los discursos que desde el balcón de la sede de Falange, instalada en la Plaza Prim encima del Teatro Fortuny, se realizaron. Unos discursos que el film no recoge. También puede que hubiera otras razones para que esto no apareciera como la falta de película, la mala posición del cámara para la filmación o que pensara que ya eran demasiado repetitivas las imágenes; pero es algo que nunca podremos averiguar. Pero creo que es razonable pensar que era más impactante ver la masa de gente que llenaba la Plaza de la Llibertat que un desfile repetitivo. Un desde que desde la perspectiva actual puede parecer algo ridículo si lo comparamos con otras muestras de organizaciones similares en Italia o Alemania, especialmente cuando vemos el despliegue de medios con niños de la Organización de Juventudes desfilando en bicicleta.

Las imágenes del desfile muestran un pequeño ejemplo del mismo con el paso de la Organización femenina, de la Organización Juvenil, de las escuadras de gastadores, de las Milicias, de la Central Nacional de Sindicatos y de las Bandas de tambores y cornetas. En estas imágenes destaca:

- la ausencia completa de los discursos del Josep M. Fontana y del Gobernador Civil desde el balcón de la sede de Falange al final del acto.
- la abundante presencia de público en la acera ante el desfile. Un público, que como decía Montserrat Duch bien puede estar presionado u obligado.
- la clara puesta en escena militar de la Falange en todos sus actos, así lo vemos en las imágenes en la marcialidad de la marcha, en la presencia de un cuerpo de gastadores y en que todos marcan el paso.
- una visión mucho más sencilla del acto de lo que lo presenta la prensa. Esta le da un carácter épico y de un gran acontecimiento con frases como: "El desfile duro 3 horas y media y tomaron parte en el unos 40.000 camaradas" o "el acto que resulto brillantísimo". Por contra, las imágenes del desfile no muestran esa gran masa de gente. El director no es un profesional y filma lo que ve y lo filma limitado por la duración de la película virgen. Por ello, la filmación muestra lo que desea destacar, que son las distintas secciones locales que participan para después proyectarla a los amigos; pero ese afán de buscar lo que le interesa a él hace que en ocasiones -

como en el caso del desfile de los niños en bicicleta- nos muestre una organización pobre y con escaso material moderno.

Unicamente me queda por comentar de este film que me resulta curioso que de todos los actos del Centenario de la muerte de Fortuny el autor solamente filme la concentración de Falange. Teniendo en cuenta la resonancia que dicha celebración tuvo en la prensa queriendo dar una idea de recuperación de la normalidad cultural de la ciudad tras la Guerra o la importancia de la visita de Eugeni d'Ors, resulta muy sintomática esa ausencia de filmaciones de esos otros actos. Hemos de pensar, por tanto, que el autor tenía un claro deseo de ensalzamiento de la importancia y de la labor de Falange en la ciudad. El autor del film, no es un cronista fílmico de la ciudad, ni tan siquiera de la actividad falangista en la misma, sino una persona que filma recuerdos para su uso personal; aunque puede que piense en utilizarlos en alguna ocasión como propaganda de la organización a la que pertenece para ensalzarla. Por tanto, el autor tiene asimilada la importancia y la función de Falange y la desea conservar en imágenes y transmitirla.

• **Fiesta de exaltación del Trabajo (1940)**

Esa misma idea se refleja en la segunda filmación que tiene relación con este apartado. El film tiene por título *Concentración Falangista en la Selva del Camp*, no estaba datado, pero la investigación permite datar las imágenes en el 20 de julio de 1940. La investigación fue hemerográfica y se centro en el vaciado del Diario Español, dedicado a ensalzar las actividades de Falange ya que estaba controlado por esta y era el único existente en esos años en toda la provincia. Entre 1939 y 1945 la Selva del Camp únicamente salía en el diario con motivo de la Fiesta de Exaltación al Trabajo. La crónica de la celebrada en 1940 se asemeja bastante a lo que se ve en las imágenes del film. En el film vemos a la banda de música tocando, una misa de campaña, los discursos de los dirigentes falangistas, el desfile de las distintas secciones juveniles y femeninas de Falange y, finalmente, la banda de música. Las imágenes de estos actos se alterna con planos generales de la plaza del pueblo para mostrar el numeroso público asistente y al final de la filmación vemos al autor, ya en Reus, con unos amigos posando ante el coche.

La crónica del Diario Español de 1941 comenta:

"FIESTA DE EXALTACIÓN AL TRABAJO.- A las nueve se celebró misa en la iglesia parroquial con asistencia de las autoridades jerarquías del Movimiento, afiliados de la C.N.S. y O.J. con su banda de cornetas y tambores acompañados de la música local. A la salida y en presencia de las autoridades hubo un desfile de dichas organizaciones, tocando antes los himnos de ritual [Cara al sol, Oramendi e Himno Nacional]. Al mediodía se dio un concierto de sardanas que fueron bailadas y presenciadas por todo el pueblo.

A continuación la casa Vda. De Francisco Cabré, celebró la comida de hermandad a sus técnicos, empleados y obreros, a quienes se pagó por medio de sobre-sorpresa una semana extraordinaria.

La nueva casa Pons, instalada en ésta, también celebró entre sus obreros dicha comida"¹⁰⁵.

La comparación de ambos documentos nos permite datar la filmación en ese 20 de julio de 1940. Respecto al contenido de la filmación, además de lo ya mencionado en la filmación anterior y que aquí se reafirman, hay otras consideraciones propias a destacar:

- Aquí la presencia del público se hace más impactante y destaca más, aunque también el autor de la filmación la refleja más en el film remarcándola. Esto nos puede llevar a pensar que en el caso de la concentración en Reus el público tenía menor presencia que en el caso de la Selva del Camp; aunque lo que más impresiona al autor de la presencia de público en la Selva del Camp es la gente en las terrazas y los balcones de los edificios.
- La filmación nos demostraría que personas de Reus, vinculadas a Falange, asisten a los diversos actos organizados en toda la provincia. Las imágenes finales de esta filmación parecen mostrarnos que estos viajes se realizan como si de una excursión matinal con los amigos se tratará.
- Esa condición temporal de visita matutina también nos permite pensar que el conjunto del acto o actos realizados no interesan. Los amigos del autor del film no se quedan al concierto y baile de sardanas al mediodía ni a los actos de la tarde. Así la filmación da una idea de acto eminentemente político y religioso y no muestra la parte más folclórica y de paternalismo patronal hacia los obreros que si es explicado por la prensa al comentar los actos de la tarde. En realidad ha filmado el acto falangista, más que el Sindical, el autor ha filmado y filma únicamente el acto de su organización, que es el que le interesa por encima de los organizados por las otras organizaciones del movimiento con las que únicamente están colaborando.

Esa visión de exaltación de la propia organización, de recuerdo de su actividad, de presencia en todos los pueblos de la provincia en que se pueda participar e ir se repetirá en otras filmaciones que realiza este autor como la *Visita del Conde Ciano a Tarragona* (1939) y la *Visita de Franco a Reus* (1942).

Finalmente comentar que posteriormente, una filmación de Josep Romeu Clofent (*Festa Major i ofrena als caiguts* de 1947), que no se ha podido recuperar y de la cual solamente se han podido ver algunas imágenes en la televisión local (Canal Reus TV), nos permiten ver que las celebraciones que hemos comentado cambian con el tiempo, cuando la Falange pierda el protagonismo que inicialmente le otorga el Régimen franquista. Para entonces este tipo de actos se convierten en actos militares. En resumen, como afirma Monserrat Duch, el tiempo que va transcurriendo

"afecten la substància històrica i política dels "dies del franquisme" commemorats. El pas del temps conferirà caràcter burocràtic a unes commemoracions que havien estat implantades

¹⁰⁵ Diario Español, 20-VII.1940, p. 3.

amb voluntat militant i vindicativa dels mites i els herois de la victòria"¹⁰⁶.

Cinematogràficament lo que desaparece del panorama del cine no professional reusense es la filmación de los militantes falangistas de las actividades de Falange en Reus y su comarca. Las nuevas filmaciones de la actividad política en las calles de Reus ya no las hacen personas vinculadas activamente a Falange, sino personas del pueblo, esos espectadores que posiblemente hayan dejado de ser espectadores forzados para ser simples espectadores, voluntarios o no.

4.2.3.3. Conmemoraciones no religiosas

Este es uno de los subapartados más importantes de este apartado, aunque cinematográficamente solamente se reflejen tres conmemoraciones durante el largo periodo temporal en el que se inscribe este estudio: las Bodas de Oro del Reus Deportivo (1959), el Centenario del asesinato del General Prim (1970-1971) y el Centenario de la muerte del pintor Mariano Fortuny (1974). La importancia viene porque los dos últimos centenarios acaparan la mayoría de las referencias. Los motivos son que ocurren en pleno auge del cine no profesional, por lo que muchos reusenses tienen su propia cámara de cine y graban recuerdos de estos centenarios, y porque la sección de cine del Reus Deportivo convoca concursos especiales en 1971 y 1974 centrados en esos centenarios con suerte desigual.

• Bodas de oro del Reus Deportivo¹⁰⁷

La primera conmemoración, cronológicamente hablando, es la celebración de las Bodas de Oro del Reus Deportivo. A pesar de que los actos más destacados se celebran en mayo, durante todo 1959 se desarrollan una serie de actividades para conmemorar los 50 años de existencia de la entidad. La primera actividad tiene lugar el 11 de enero, con la colocación de la imagen de Misericordia en los bosques de Poblet, en un indicador de caminos en el Clot del Llop. El acto es recogido por Josep Romeu Clofent en un film que titula *Bendición de una imagen de la Virgen de la Misericordia en el Clot del Llop, acto inicial de la Bodas de Oro del Reus Deportivo*¹⁰⁸.

El resto de los actos se realizan entre abril y noviembre. El 18 abril escogerán, entre las pubillas de cada una de las secciones, a la Pubilla del Cincuentenario en el salón de fiestas del Reus Deportivo. En mayo se da la salida oficial a la celebración de las bodas de oro, con un acto religioso y la

¹⁰⁶ Montserrat DUCH PLANA: "El dies del franquisme" a VV.AA.: *Símbols i mites a l'Espanya contemporània*, Reus, Edicions del Centre de Lectura, 2001, p. 249.

¹⁰⁷ Las diferentes referencias de las actividades de la celebración de las Bodas de Oro del Reus Deportivo se han extraído del *Reus. Semanario de la ciudad* (nº 352, 10-I-1959, p. 15; nº 353, 17-I-1959, p. 6; nº 354, 24-I-1959, p. 6; nº 356, 7-II-1959, p. 8; nº 357, 14-II-1959, p. 6; ; nº 359, 28-II-1959, p. 8; nº 361, 11-III-1959, p. 8; nº 367, 25-IV-1959, p. 6; nº 368, 2-V-1959, p. 1; nº 369, 12-V-1959, p. 12; nº 370, 16-V-1959, p. 11; nº 371, 23-V-1959, p. 11; nº 372, 30-V-1959, p. 8 y 11; nº 374, 13-VI-1959, p. 10; nº 376, 27-VI-1959, p. 15; nº 380, 25-VII-1959, p. 5; nº 389, 26-IX-1959, p. 11 y nº 390, 3-X-1959, p. 6) y del *Diario de Tarragona* (21-IV-1959, p. 6; 8-V-1959, p. 5; 9-V-1959, p. 6 y 26-V-1959, p. 11).

¹⁰⁸ Este film no se ha podido visionar, porque como comentábamos en el capítulo anterior, su propietario no quiso enseñárnoslo.

lectura del pregón por parte de Josep Fort i Sugrañes el 7 de mayo. Ese mismo día se inauguran los Juegos Deportivos Regionales que duran hasta el 24 de mayo. Además, se celebrará el I Campeonato Provincial individual de Ajedrez entre el 18 y el 24 de mayo. En junio se realizan Jornadas infantiles y una Exposición de los trofeos obtenidos por el Reus Deportivo. En julio celebran un partido internacional de hockey sobre patines, verbenas y un festival folklórico. Agosto se dedica a la celebración de los Campeonatos Nacionales de Water-Polo de 2ª Categoría y de Cataluña de natación en la piscina del Reus Deportivo, además, la Sección de Exploraciones Submarinas colocará una imagen de la Virgen de Misericordia en la cala Crancs de Salou. En septiembre organizan un Torneo nacional de baloncesto y una Exposición filatélica de sellos deportivos propiedad de Juan Antonio Samaranch. En octubre organizarán conferencias, coloquios, una exposición de fotografías y una marcha regional de regularidad por la montaña. Finalmente en noviembre realizan una Vuelta Pedestre a Reus, un Concurso Cinematográfico Nacional Amateur de films deportivos y el acto de clausura de las celebraciones del cincuentenario.

El Club, además, realizará escudos para la solapa que pondrá a la venta, editará una serie de sellos sobre los diferentes deportes y actividades que se realizan en el Club, un libro conmemorativo de la historia del Reus Deportivo en sus 50 años de historia¹⁰⁹ y recibirá, a lo largo del año, diversas distinciones otorgadas por la ciudad de Reus (Medalla de oro de la ciudad), por la Federación Catalana de Fútbol (Placa de plata al mérito) y por federaciones deportivas españolas como las de Ajedrez (pergamino conmemorativo), de Patinaje (diploma al mérito deportivo) y de Montañismo (medalla de plata de la federación).

La participación de la Sección de Cine en esta celebración, aparte de la organización del Concurso Nacional de Cine Amateur de films deportivos, es la realización colectiva de un *Noticario de las Bodas de Oro*, aunque en los títulos de crédito figure como director Josep M^a Mitjà. Este film pretende ser un reportaje y una crónica de este cincuentenario, pero no lo consigue del todo, ya que faltan algunos actos. El film se inicia con una muestra los sellos conmemorativos en los títulos del principio y después vemos las siguientes imágenes:

- 1) El acto religioso de tributo de la entidad a la patrona de la ciudad en el Santuario de Misericordia. En estas imágenes vemos la peregrinación en coches y autobuses, la llegada de diferentes las pubillas y la reina -tal y como el locutor del film la menciona- y el acto de tributo a la virgen en que las diferentes autoridades del club pasan a besar a la virgen.
- 2) El acto del Teatro Fortuny, con la actuación del Orfeo Reusenc, la presentación de las pubillas de las secciones, la proclamación de la reina de las Bodas de Oro, el pregón de Josep Fort i Sugrañes, los discursos de las autoridades y la entrega de las medallas al mérito a los nuevos socios de honor.

¹⁰⁹ Reus Deportivo. Bodas de Oro. 1909-1959, Reus, Reus Deportivo, 1959.

- 3) El desfile de las secciones del club en el estadio.
- 4) La colocación de la imagen de Misericordia en el Clop del Llop y la misa de campaña posterior. Misa en la que curiosamente vemos como una moto vespa hace las funciones de altar.
- 5) Una sucesión de imágenes deportivas de diversas actividades realizadas como una exhibición castellera, un partido de water-polo, una competición de natación, un partido de hockey y un partido de fútbol.
- 6) El acto de colocación, por parte de la Sección de Exploraciones Submarinas, de una imagen de la Virgen de Misericordia en la cala Crancs de Salou; con imágenes de la procesión de la Virgen, el embarque y la gente en el puerto.
- 7) La conclusión de los actos de las Bodas de Oro de la entidad, con la entrega de la Medalla de oro de la ciudad al presidente del Reus Deportivo por parte del alcalde y el ofrecimiento del Reus Deportivo de la copa Stadium a la ciudad en el Salón de Actos del Ayuntamiento de Reus.

En esta breve relación vemos que el film no es un relato exhaustivo de los actos, si no una selección y esto nos permite considerar dos cosas. En primer lugar, a pesar del intento por parte de la sección de cine del Reus Deportivo de hacer una crónica del cincuentenario, el cine amateur está en sus inicios y sigue siendo una afición minoritaria, por le cuesta tener imágenes de todos los actos y tampoco muchas más filmaciones aparte de la oficial. Por otra parte, el film realizado por miembros de la Sección de Cine del Reus Deportivo es una contribución a dar relevancia a la propia asociación como homenaje a la entidad que les acoge. Lo que trasmite el film es que su objetivo era tener un recuerdo de unos actos muy importantes para el club; no en vano el film fue cedido a la entidad y conservado por los diferentes presidentes de la sección hasta su desaparición en que fue guardado por su último presidente Rafael Saludes. Además, la alocución que acompaña a las imágenes contiene frases como "gran esplendor", "acte destacat" o esta, que define perfectamente esa idea de que el film es un homenaje a la entidad: "donaren a les noces d'or del Reus Sportiu la lluior i esplendor que recordarem durant molt temps en aquesta ciutat".

Esa vertiente de homenaje a la entidad y de muestra de los inicios del resurgir del cine amateur en la ciudad es reforzada por dos consideraciones: primero, el resto de las conmemoraciones ocurridas en los años 70, presentan muchas más filmaciones y en segundo lugar resulta que esta celebración coincide con los actos del Centenario del Centre de Lectura, sin que de estos actos se haya podido localizar ninguna filmación ni encontrar ninguna referencia cinematográfica. Resulta así curioso que el cine conserve para la historia las Bodas de Oro del Reus Deportivo y no el Centenario del Centre de Lectura, cuando la prensa trató más la celebración del Centre de Lectura que la del Reus Deportivo, ya que la celebración de este coincidió con una de sus diversas crisis económicas del Club. En esta ocasión la crisis estuvo causada por el requerimiento que la Recaudación de Contribuciones por arbitrios hacía al Club por valor de 35.000 y a las que no podía hacer frente

inmediatamente¹¹⁰. Esto salto a la prensa con una llamamiento de urgencia del presidente para cubrir esta deuda y evitar el embargo del club, pero esto no sale reflejado el film, no forma parte de las bodas de oro ni del noticiario. El noticiario cinematográfico es una feliz sucesión de imágenes de un acto importante del club no una crónica real o crítica de la situación.

Curiosamente en esta crónica feliz de los acontecimientos se cuela, involuntariamente, un hecho que nos muestra claramente la situación que se vivía hacia finales de los años 50 en Cataluña respecto a su idioma. Todo el noticiario es comentado por un narrador que explica los actos y los comenta en catalán y en cambio en las imágenes vemos todos los carteles en castellano. Especialmente chocante resulta el contraste entre las imágenes del desfile de las secciones, con sus rótulos en castellano, y el comentario del narrador en catalán. Eso nos muestra que el film no estaba hecho para su difusión sino para su uso interno. Si hubiera estado realizado para su difusión hubiera tenido que pasar censura previa y hubiera podido tener problemas.

• **Traslado de los restos de Prim**

En 1971, se realiza el traslado de los restos del General Prim al cementerio de Reus. Este es el acto central de la conmemoración que en Reus se organiza con motivo del Centenario de su muerte el 27 de diciembre de 1870. Para esa fecha el cine no profesional había cambiado sustancialmente en la ciudad respecto a los años 50 y un poco menos las circunstancias socio-político que rodean a este acto

Celebrar, bajo el régimen franquista, actos de ensalzamiento a un militar golpista, africanista, monárquico, asesinado por el extremismo republicano e hijo de Reus casaba muy bien con buena parte del ideal de las autoridades civiles y militares de la ciudad y de la provincia, por lo que se volcaron en esta celebración.

En 1914 la ciudad ya se había celebrado el centenario del nacimiento del General, era otra época con otra situación política difícil nacional (agitación obrera y conflictividad social) e internacionalmente (estallido de la Primera Guerra Mundial). Esas situaciones afectarán muy seriamente a los actos organizados. De esa celebración el resultado más tangible para la ciudad fue la construcción del Paseo Prim, aunque fuera un centenario austero y más social y civil que militar¹¹¹.

56 años después el nuevo régimen y las nuevas autoridades reusenses quiere lucirse y, probablemente, superar el anterior centenario. En esta ocasión la idea parte del Ayuntamiento que convoca a las entidades para celebrar el centenario durante todo un año, entre diciembre de 1970 y diciembre de 1971. En palabras del alcalde, Juan-Amado Alboy, este centenario debe tener "la máxima brillantez" y una "gran resonancia"¹¹². Debe calar en la

¹¹⁰ v. Reus. Semanario de la ciudad, nº 355, 31-I-1959, p. 10.

¹¹¹ v. el relato que en 1971 se hace de este primer centenario Luis ANGLÉS en "Permanente presencia de Prim, en la vida reusense. Evocación de las fiestas conmemorativas del centenario de su nacimiento" en Reus. Semanario de la ciudad, nº 986, 6-III-1971, p. 12-13.

¹¹² Reus. Semanario de la ciudad, nº 968, 31-X-1970, p. 6.

sociedad reusense. En realidad así lo hizo y las imágenes cinematográficas rodadas a propósito del mismo, como veremos más adelante, así lo corroboran. Pero, en realidad, fue únicamente el acto central el que acaparó toda la atención de la celebración y el que ha quedado en la memoria y en la fijación de las imágenes cinematográficas. Ese acto es el traslado de los restos del general Prim al cementerio de Reus.

A principios de febrero el alcalde de Reus, acompañado de diversas personalidades, se trasladan a Madrid para exhumar el cadáver. Su exhumación se produce el 10 de febrero y el 1 de marzo se transporta en avión hasta la Base aérea de Reus. Una vez en Reus, es trasladado al Ayuntamiento donde se instala una capilla ardiente que pueden visitar todos los reusenses que lo deseen. Custodiaban al cadáver una guardia de honor militar. Por la tarde, tras la llegada del Capitán General de la Región Militar se preparó el cortejo fúnebre que recorrió las principales calles de la ciudad. El cadáver iba en un armón de artillería escoltado por diferentes cuerpos militares¹¹³. La primera parada se realiza en la Prioral de Sant Pere, donde se celebra una misa. A continuación el cortejo fúnebre se dirige a la Riera Miró, donde el cadáver preside un desfile militar y el ataúd es trasladado a un coche fúnebre que lo conduce al cementerio. En el cementerio se inhuma el cadáver, en el mausoleo construido ex profeso para la ocasión, bajo el disparo de unas salvas de artillería y de fusilería, dándose por terminado el acto¹¹⁴.

¹¹³ Según el Reus. Semanario de la ciudad, n° 986, 6-III-1971, p. 3: "Abría la marcha un grupo motorizado de la Guardia Civil y seguía el "jeep" sobre el que iba de pie el teniente coronel Aguínaga, jefe accidental del Regimiento de Infantería de Badajoz n° 26, de guarnición en Tarragona, quien actuaba de jefe de las fuerzas de parada. Seguía un escuadrón de caballería ligera, motorizada, del Regimiento de Numancia n° 9; grupo de Obuses, del Regimiento de Artillería n° 22 y Compañía Mixta de Ingenieros del Regimiento n° 4.

A continuación se iniciaba el acompañamiento de tropas a pie, que abría la escuadra de gastadores, seguían las Bandas del Regimiento de Infantería de Jaén y la del Gobierno Militar de Tarragona, con bandera. El desfile continuaba con tres compañías del Batallón de Cazadores de Chiclana n° 20 y una compañía del Ejército del Aire.

El armón de caballería que conducía el féretro, del que pendían cuatro cintas que sostenían: el teniente general Duque de la Victoria; el general García Rebull, capitán general de la I Región Militar; el general Alvarez Arenas, gobernador militar de Lérida; y el general Gómez Salazar, jefe de la E.M. de la IV Región.

Detrás del féretro seguía el representante del Jefe del Estado, capitán general de la IV Región, don Alfonso Pérez Viñeta."

Detrás figuraban el resto de las autoridades civiles y militares: Gobernadores Civiles, Gobernadores Militares y otras autoridades militares, Presidentes de las Diputaciones provinciales, Ayuntamiento de Reus, Alcaldes, Representantes de la Justicia y Delegados de los ministerios, Autoridades provinciales y locales del Movimiento, la Comisión organizadores y Otras autoridades civiles. Finalizaba el cortejo la Policía Armada. Era un gran despliegue militar, que se completaba en "el trayecto [que] estaba cubierto por fuerzas de Infantería de los Regimientos de Badajoz y Jaén".

¹¹⁴ Para todo lo referente a los actos de celebración del Centenario de la muerte de Prim se pueden consultar los siguientes diarios y revistas: Reus. Semanario de la ciudad (n° 976, 24-XII-1970, pp. 18-19; n° 980, 23-I-1971, pp. 1 y 7; n° 984, 20-II-1971, pp. 1 y 7-9; n° 985, 27-II-1971, p. 1, 3 y

Cinematográficamente, a diferencia de las Bodas de Oro del Reus Deportivo, en este centenario concurren una serie de circunstancias que lo hacen especialmente prolífico en filmaciones no profesionales:

- Se celebra en el momento de mayor auge y apogeo del cine amateur en la ciudad. Además, la Sección del Reus Deportivo ya tiene una trayectoria consolidada de concursos de cine amateurs provinciales y locales¹¹⁵.
- La década de los años 70 es también la de la máxima expansión del cine familiar, como hemos podido ver al principio de este capítulo el cuadro estadístico que presentábamos.
- El acto central del centenario se celebra en marzo, lo que permite que muchos aficionados preparen sus films con suficiente tiempo para presentarlos al concurso de cine amateur del Reus Deportivo que se celebra en diciembre. Además, la entidad tiene tiempo para preparar una convocatoria especial para premiar el mejor film sobre el tema. El concurso es un gran éxito, ya que se presentan 6 films (5 de Reus y 1 de Valls que resultará el ganador).
- Finalmente el acto central que permite una masiva participación del ciudadano corriente y un fácil acceso y filmación.

Por ello, tenemos que, dentro del apartado de las conmemoraciones no religiosas, es el tema con mas referencias tiene, 10 en total. De esas 10 referencias 5 no se han podido visionar ni recuperar y corresponde a films de Francesc Jané (*Prim*), David Constantí (*Prim*), Ezequiel Gort (*Prim*), Josep Batista (*Retorno del General Prim*) y Jaime Nicolau (*Tornada Prim*). Pero el conocimiento de su existencia nos permite comprender la importancia que para la sociedad civil reusense tuvo esta celebración. La otra mitad si que se ha podido visionar y recuperar. Estos otros 5 films nos ofrecen tres miradas distintas de la celebración del Centenario y del traslado de los restos de Prim a Reus:

- La del participante.- Es una visión desde dentro, próxima a los acontecimientos. Esta visión es ofrecida por Andreu Fargas Talarn en su film *Enterrament de les restes del general Prim*. Andreu Fargas era el aparejador municipal de Reus y viajó a Madrid, junto a otros miembros del Ayuntamiento de Reus, para la exhumación del cadáver de Prim. Él poseía una cámara para filmaciones familiares¹¹⁶ y decidió filmar todos los actos en que participó: la construcción del mausoleo, la llegada del cadáver a la base aérea, el traslado al ayuntamiento, el desfile fúnebre, la entrada a la misa en Sant Pere y el entierro en el cementerio.

12; n° 986, 6-III-1971, pp. 1, 3, 8-9, 15, 19-23, 28-29, 31; n° 987, 13-III-1971, p. 5 y 8-9; n° 988, 20-III-1971, p. 5-6 y 9) y Diario Español (2-III-1971, pp. 1 y 12-16; 3-III-1971, pp. 18-19; 4-III-1971, p. 18).

¹¹⁵ En 1971 el Reus Deportivo realizará su 13° concurso provincial y el 14° local. El año anterior habían obtenido el máximo número de participantes (36) y de films presentados a concurso (46).

¹¹⁶ Fue un cineasta que jamás se presento a ningún concurso de cine amateur por lo que era un cineasta familiar exclusivamente.

Esta visión nos permite tener en imágenes elementos de la celebración que otras personas no pudieron captar con sus cámaras, como la construcción del mausoleo.

Teóricamente, esta tendría que ser la visión más próxima a los hechos; pero no siempre ocurre así, ya que algunos actos, como el desfile, los observa como mero espectador. Ni es un profesional ni un alto cargo, por lo que no puede adentrarse o participar activamente en todos los actos; de ahí la proximidad en algunos y la lejanía en otros.

- La del reportero.- Esta es una visión estructurada. Normalmente se construye la estructura en forma de crónica de los actos con comentarios sobre la figura de Prim y su importancia para la ciudad. Esta visión la tenemos en los films realizados por Jordi Vall y por Gonzalo de la Guardia, ambos titulados de forma idéntica: *Prim*. Estos films se centran, en esencia, en la exposición del cadáver en el Ayuntamiento, el desfile por las calles de Reus y el entierro en el cementerio. Estos, además, serían el ejemplo de los films presentados al concurso de cine amateur extraordinario del Reus Deportivo; aunque el film de Gonzalo de la Guardia no aparece en la lista de los films presentados a concurso. Puede que este fuera un film de recuerdo de los actos del traslado de los restos de Prim pero que sus conocimientos y experiencia como cineasta amateur hace que lo estructure como un reportaje, con todas las características de un film amateur. Por tanto, esta es una visión realizada por cineastas amateurs con experiencia y conocimientos; por ello elaboran una filmación con una estructura, un lenguaje y un discurso. Un discurso que resalta el impacto de este acontecimiento en la ciudad y el ajetreo del cadáver desde su llegada hasta su descanso definitivo. En este sentido las imágenes finales del film de Gonzalo de la Guardia, con el Mausoleo de Prim en el cementerio solo (sin autoridades ni público), reflejarían perfectamente esa idea del descanso definitivo de Prim en su tierra, que era lo que básicamente desea transmitir la propaganda y los comentarios de prensa de la época. De todas formas, estos films no son un reportaje completo sobre la celebración del Centenario, por que ninguna de estas filmaciones recogen los actos paralelos; actos como la emisión de una medalla conmemorativa, las conferencias o una excelente exposición que se realizó en el Centre de Lectura sobre "Prim y su época", que se componía de objetos personales y de la época¹¹⁷. Estos actos no fueron tan populares y ello marca la diferencia entre un centenario populista y otro más elitista.
- La del espectador.- Esta es la visión del instante, la del recuerdo, la que cinematográficamente se reflejara en un relato sin construcción o elaboración, que solamente muestra un momento; o sea, la que ve una persona que esta como público del desfile. Pero ocurre que en este caso tenemos dos variantes. Una nos la ofrece el film de Josep Bargalló *Record*

¹¹⁷ La Exposición fue muy elogiada por F. SANJUAN MONTSERRAT en el artículo "«Prim y su época» glosa de una exposición" en Reus. Semanario de la ciudad, nº 987, 13-III-1971, Reus, p. 9.

a *Prim*. En ella los actos son escasos y la mayoría del film se centra en glosar la figura de Prim, dedicándole una amplia introducción con imágenes de dibujos y libros que explica su vida. En cuanto a los actos únicamente podemos ver la salida del cadáver del Ayuntamiento y el inicio del desfile. Lo que aparece en el film es, por tanto, un instante de los actos. Lo que ocurre es que Josep Bargallo, en 1971, tiene unos 6 años de experiencia como cineasta amateur en los concursos del Reus Deportivo y esa experiencia hace que él no se limite únicamente a grabar las imágenes, sino que elabora y construye sus films. Esa es la razón que explica que este film tenga algo más que el simple instante puntual del acto del traslado de los restos del general Prim para mejorar ese recuerdo que desea conservar, pero su visión de los actos no deja de ser la de un mero instante, la misma que ve la mayoría del público que asiste a dicho acto.

La otra variante nos la ofrece el film de Jaume Guinjoan *Enterrament de les restes de Prim*. Este es un film creado mediante instantes puntuales de los actos en sucesión cronológica, como la del espectador que lo desea ver todo. Aquí no hay una elaboración de las imágenes y sí una sucesión de momentos: gente desfilando ante féretro, relevo de la guardia, traslado del ataúd, salida de Sant Pere, desfile y entierro en el cementerio. Podría parecer un reportaje de los actos, pero la falta de elaboración de las imágenes y la ausencia de una construcción de un discurso consciente, hace que sea más una mirada de espectador que un reportaje.

Todos estos films tienen en común el mostrar la masiva participación de la sociedad civil reusense y el dar una visión eminentemente militar de toda la ceremonia. En cuanto a la participación de los reusenses, con presencia masiva de público en las calles y largas colas para ver al cadáver en el ayuntamiento, las imágenes parecen dar la idea de que el cámara se sorprenda por ese hecho. El 23 de enero el semanario Reus hacía un llamamiento para "que Reus pueda tributar un grandioso homenaje póstumo a una figura tan subyugante que tuvo aquí su cuna"¹¹⁸. El homenaje fue masivo y la ciudad se volcó, pero en esa ceremonia la gente de Reus eran meros actores en "una mezcla de rito funerario y de ceremonia triunfal"¹¹⁹. Esta tenía el mismo estilo que las ceremonias de homenaje a un caudillo militar; porque como bien afirma el semanario Reus "la más destacada participación del Ejército en este póstumo homenaje a Prim quedó bien patente"¹²⁰ y eso también queda perfectamente reflejado en la mayoría de las imágenes.

La importancia del número de filmaciones y las imágenes que algunas de ellas recogen nos transmiten la idea de estar asistiendo a un momento importante de la historia de la ciudad. Aunque el traslado de los restos de Prim no supusieran un cambio en la fisonomía de la ciudad, ni un cambio social o político, si que fue -ateniéndonos a lo reflejado por el cine- uno de los

¹¹⁸ Reus. Semanario de la ciudad, n° 980, 23-I-1971, p. 1.

¹¹⁹ Reus. Semanario de la ciudad, n° 986, 6-III-1971, p. 9.

¹²⁰ Reus. Semanario de la ciudad, n° 984, 20-II-1971, p. 7.

momentos sociales más importantes de la historia de esta ciudad durante el franquismo.

• **Año Fortuny**

La última conmemoración no religiosa de las que se conservan referencias cinematográficas es el Centenario de la muerte de Mariano Fortuny que se celebro en 1974. En abril de ese año el ayuntamiento ya empieza a trabajar dando a la opinión pública un proyecto de actos, cuya relación y fecha en que se realizó es la siguiente¹²¹:

- Concierto inaugural de la Orquesta Sinfónica de Radio y TVE en el Teatro Fortuny, celebrado el 26 de abril.
- Exposición antológica, con las mejores obras de Mariano Fortuny y de contemporáneos suyos. La exposición antológica reunirá 2.000 obras y se inaugurará el 15 de diciembre en el Museo Municipal, permaneciendo abierta hasta el 8 de enero de 1975. Entre sus atractivos estará *La vicaria*, la obra cumbre de Mariano Fortuny. En cambio la muestra de contemporáneos de Fortuny se perderá por el camino y no se realizará
- Convocatoria de certámenes literarios y pictóricos y concursos de periodismo, de fotografía, de escaparates de tiendas y de cine amateur. El del cine amateur lo convoca la Sección de cine del Reus Deportivo como premio especial dentro de su concurso provincial que celebra en diciembre, y lo convierte en premio especial por la escasa participación. El certamen de escaparates se organizara con motivo de la Feria de Muestras y el fallo se da a conocer el 16 de noviembre declarándose desierto el primer premio. En septiembre se ponen en marcha el resto de las convocatorias: ensayo, sobre Fortuny y su obra pictórica, el literario y el Salón de artistas en su 36ª edición y Medalla Fortuny en su 27ª edición. Este último, por tanto, no es un concurso pensado expresamente para el Año Fortuny sino una convocatoria más de premio de pintura ya instaurado y con una larga trayectoria que coincide con las celebraciones del Centenario. Al final, resulta que este es el concurso de mayor éxito, ya que, a parte de la difusión en prensa, a él se presentan más de 200 obras, siendo expuestas

¹²¹ Este anteproyecto de programa a parece en Reus. Semanario de la ciudad, n° 1147, 6-IV-1974, p. 7. Los preparativos los podemos en el mismo semanario en los días 26-I-1974, n° 1137, p. 9; 9-II-1974, n° 1139, p. 13; 16-II-1974, n° 1140, p. 10; 6-IV-1974, n° 1147, p. 1 y 20-IV-1974, n° 1149, p. 7. El comentario del desarrollo de los diferentes actos y otras actuaciones entorno al centenario aparecen en Reus. Semanario de la ciudad, n° 1149, 20-IV-1974, p. 4; n° 1150, 27-IV-1974, p. 4; n° 1151, 4-V-1974, pp. 1, 3 y 8-10; n° 1158, 22-VI-1974, pp. 1 y 10-11; n° 1161, 13-VII-1974, p. 20; n° 1178, 9-XI-1974, p. 20; n° 1179, 16-XI-1974, pp. 1 y 15; n° 1180, 23-XI-1974, pp. 1 y 16; n° 1181, 30-XI-1974, p. 4; n° 1182, 7-XII-1974, p. 1; n° 1183, 14-XII-1974, pp. 1 y 11; n° 1184, 21-24-XII-1974, pp. 10-11, 21 y 30; n° 1185, 28-XII-1974, p. 18; n° 1186, 4-I-1975, p. 16; n° 1187, 11-I-1975, p. 4; n° 1191, 8-II-1975, p. 16 y n° 1197, 16-XI-1974, p. 20. Otras alusiones al Centenario aparecerán en el mismo semanario en los siguientes números: n° 1159, 29-VI-1974, p. 27; n° 1161, 13-VII-1974, p.20; n° 1168, 31-VIII-1974, p. 4; n° 1174, 12-X-1974, p. 4 y n° 1189, 25-I-1975, p. 13. Además, el semanario dedicara un número monográfico a la figura de Mariano Fortuny, Reus. Semanario de la ciudad, n° 1184, 21 a 24-II-1971. Los actos centrales también aparecerán comentados en el Diario Español, 21-XI-1974, p. 7; 22-XI-1974, pp. 7-8; 15-XII-1974, p. 8 y 17-XII-1974, p. 8.

en el Centre de Lectura. La ganadora se proclamó el 17 de diciembre y la obra premiada fue *Positano* de Sefa Ferré. Del premio de ensayo no se tiene más referencia que la que aparece en el proyecto inicial del centenario y no se sabe nada de su concesión. Por su parte, el certamen periodístico estará rodeado de polémica con la dimisión en pleno del Jurado en febrero de 1975 por la filtración a la prensa, por parte del Ayuntamiento, del voto que Josep María Tarrats había enviado por escrito. Así, de todo este conjunto de certámenes y concursos, exceptuando el certamen pictórico, los demás resultan un fracaso y muchos de ellos están en función de una actividad que ya se realizaba habitualmente en la ciudad y no en función del Centenario.

- Ciclo de conferencias y reedición de libros sobre Fortuny. Entre las conferencias la inicial es la del Pregón del Año Fortuny realizado en el Teatro Fortuny el 26 de abril junto al concierto sinfónico. La segunda conferencia destacada se celebra el 26 de noviembre en el salón de sesiones del Ayuntamiento.
- Exposición de sellos sobre temas pictóricos relacionados con Fortuny, que se realiza en la sala de exposiciones de la Caixa entre el 7 y el 15 de diciembre.
- Actos especiales dentro de las fiestas de San Pedro alusivos al centenario como un gran festival popular que se realiza el 22 de junio o las alusiones al Año Fortuny en el desfile del coso blanco.
- Estudio de la posibilidad del traslado de los restos de Fortuny, que estaban en Roma, a Reus. En realidad la propuesta fue lanzada desde las páginas del semanario *Reus* por Josep M^a Salas. La idea, que tenía como precedente el traslado de los restos de Prim en 1971¹²², no fructificó. En su lugar se organizará una Misa solemne en la Prioral de San Pere el 21 de noviembre, día de su muerte, en la que se entrega un recordatorio del acto.

Teóricamente, atendiendo a lo expuesto en el proyecto, el ayuntamiento quería repetir el mismo el mismo éxito y trascendencia que en 1971 tuvieron los actos del Centenario de la muerte de Prim. Las filmaciones cinematográficas, por tanto, deberían recoger, en la misma medida que en 1971, la importancia de esta celebración para la ciudad de Reus. La mayoría de las condiciones cinematográficas son idénticas: se celebra en el momento de mayor auge y apogeo del cine amateur en la ciudad, el cine familiar también está en su máxima expansión y hay actos que permiten la participación de los aficionados. Pero, el resultado no es igual, solamente 2 films sobre este tema aparecen en la lista de films del concurso de cine amateur de 1974: *Presencia de Fortuny* de Enrique Juan Porter y *Fortuny* de Rafael Saludes, Jordi Vall y Jordi Llaberia. Además de ellos otros más aparecen en el de 1975: *Medalla Fortuny* de Rafael Saludes y Jordi Vall. A ellos se suma otro film de 1975 de Josep Bargalló titulado *Fortuny* que no participa en los concursos de Reus. De todos ellos únicamente *Medalla Fortuny* refleja, aunque

¹²² *Reus. Semanario de la ciudad*, n° 1140, 16-II-1974, Reus, p. 3.

de forma algo tangencial, los actos del Centenario de la muerte de Mariano Fortuny, ya que relata la fabricación, desde su diseño hasta su entrega, de la Medalla Fortuny conmemorativa del Año Fortuny. Los otros dos films que se han podido visionar y recuperar -los de Josep Bargalló y el realizado conjuntamente por Rafael Saludes, Jordi Vall y Jordi Llaberia- recurren a la fórmula de relatar la vida del pintor, destacando su infancia en Reus. De ellos merece ser destacado el de Josep Bargalló, ya que recurre a reconstrucciones teatrales de pasajes de la vida del pintor y para no verse las diferencias entre el rostro del pintor y el del actor este siempre sale cortado del cuello para abajo.

En este caso vemos que los directores no profesionales tienen que recurrir a la imaginación, cosa que no tuvieron que hacer en el centenario de Prim porque el relato de la vida del general era un apéndice o complemento de las imágenes del retorno de sus restos mortales. ¿Cuál es la razón de esta notable diferencia entre un centenario y el otro, cinematográficamente hablando?. Una primera explicación es que los actos centrales se concentrarán a finales de año, cuando los cineastas amateurs ya están ultimando los detalles de sus films para presentarlos al concurso que acostumbra a celebrarse en noviembre. Los actos celebrados en noviembre y diciembre difícilmente pueden aparecer en reportajes o films que se han de presentar a concurso un mes antes. Esto no impediría que en 1975 aparecieran más films amateurs o familiares que recogieran los actos antes comentados. Pero, en 1975 solamente hay un film que recoge alguno de esos actos. Hemos de entender entonces que el poco reflejo en el cine de estos actos es una muestra de que estos son menos populares, son más elitistas, son más difíciles de filmar, son menos atractivos para el cineasta y el espectador, como ocurre con las conferencias o las exposiciones, y que algunos de ellos se confunden con otros actos como la fiesta mayor. La excepción que representa el film *Medalla Fortuny* de Rafael Saludes y Jordi Vall no hace más que confirmar algo que comentábamos anteriormente, que el Salón de artistas y Medalla Fortuny es, probablemente, el acto de mayor trascendencia de este centenario para la ciudad y para las personas que lo vivieron o que tenían una cámara con la que filmar un recuerdo del mismo. Creo que también hemos de pensar, que lo reflejado por estas filmaciones es la realidad de lo que ocurrió durante 1974: el centenario de la muerte de Fortuny no cumplió las expectativas de lo que el ayuntamiento esperaba. El traslado de los restos mortales del pintor desde Roma a Reus falló y el Centenario muy criticado durante todo el año por los reusenses. Estas críticas se reflejaban en las páginas del semanario *Reus*, en donde en septiembre, Gort criticaba una mala obra de teatro en el Fortuny a la cual se le ha puesto el sello de Año Fortuny y aprovechaba para comentar que "encara que de fet, no ho sembla, que commemorem res, estem al setembre, portem nou mesos de l'"Año Fortuny" i encara no hem vist editat el programa d'actes"¹²³. En el mismo semanario en una entrevista que se le hacía al alcalde

¹²³ *Reus. Semanario de la ciudad*, n° 1170, 14-IX-1974, Reus, p. 3.

de Reus en septiembre volvía a mostrar que el Año Fortuny estaba siendo muy polémico¹²⁴. En noviembre se mantenía la visión entre la ciudadanía tenía poca actividad se mantiene, en ese mes un "Reusenc" enviaba una carta al semanario Reus¹²⁵ en que critica el abandono en que se encuentran los monumentos dedicados al pintor en la ciudad en una año en que no parece que se haya hecho nada para recordar su memoria. La escasez de imágenes sobre los actos de este centenario no hacen más que reproducir esa sensación de no haberse celebrado nada entorno a la muerte de Mariano Fortuny.

Los films que surgen con este centenario no reflejan ese fervor popular que unos años antes (1971) se había notado en la ciudad con la celebración del centenario del asesinato de Prim, en cambio si que muestran un cierto orgullo patrio de tener entre sus paisanos a uno de los grandes pintores del siglo XIX.

Esta es la última conmemoración no religiosa reflejada por el cine y en ella volvemos a ver como el cine no profesional no hace las funciones ni de cronista ni de periodista audiovisual. Lo que vemos es que el cine refleja hechos en función de deseos personales para recuerdo o disfrute, aunque en ocasiones las filmaciones de determinados acontecimientos estén espoleadas por asociaciones. Este cine expresa ideas y visiones personales de los acontecimientos, que están más o menos definidas en función de un mayor o menor conocimiento del lenguaje cinematográfico. Finalmente, este cine refleja ambientes o corrientes de opinión respecto a estos acontecimientos que deben ser explicados en función de una mayor o menor extensión del fenómeno del cine no profesional, que a su vez está en función de una evolución tecnológica del mismo y del desarrollo socio-económico de la sociedad que lo acoge.

4.2.3.4. Visita de personajes

Las referencias cinematográficas de las visitas de personajes a la ciudad de Reus son una mezcla muy heterogénea de personajes y periodos que van desde los años 20 a los años 80. Personajes históricos como Franco, el presidente de Costa Rica José Figueras, el cardenal Vidal i Barraquer, Josep Tarradellas o el conde Ciano han sido filmados en Reus o en la vecina Tarragona, tanto por las cámaras de aficionados como por las de profesionales.

Para un análisis correcto de este tema hemos seguido un orden cronológico de las visitas recogidas por el cine. Ese orden se inicia en 1928-29 con las visitas religiosas del nuncio papal Monseñor Tedeschini y del cardenal Vidal i Barraquer; posteriormente vendran la visita del Conde Ciano en 1939 a Tarragona, la de Francisco Franco en 1942 a Reus, la de José Figueres, presidente de Costa Rica, en 1956 y la de Josep Tarradelles en 1979.

• Visitas religiosas de finales de los años 20 (Monseñor Tedeschini y Vidal i Barraquer)

Una de las imágenes más antiguas conservadas de la ciudad corresponden a 1928. Encontradas en un anticuario de Tarragona,

¹²⁴ v. Reus. Semanario de la ciudad, nº 1171, 21-IX-1974, Reus, p. 13.

¹²⁵ v. Reus. Semanario de la ciudad, nº 1178, 9-XI-1974, Reus, p. 3.

son un ejemplo de la implantación que estaba teniendo el cine familiar en la ciudad, ya que las imágenes fueron rodadas en 9,5 mm. Lo que nos interesa aquí de esas imágenes es que corresponden a la visita del nuncio papal monseñor Federico Tedeschini a Reus. En la primavera de 1928, el representante papal viaja a Cataluña para estudiar la cuestión catalana y la enseñanza del catecismo. En mayo visita Tarragona y permanece 5 días en ella¹²⁶. La tarde del 13 de mayo realiza un breve viaje de 3 horas a Reus. Los actos que se realizan con motivo de esta visita son: recepción en la plaza de la Sang, visita a la Prioral de Sant Pere, recepción en la casa Abadía, visita a la ermita de Misericordia y visita al convento de las Monjas Adoratrices del arrabal de Robuster, donde se habían había acogido a 5 monjas mexicanas exiliadas¹²⁷.

Las imágenes que recogen esta visita parecen estar realizadas por un particular como un recuerdo de la misma¹²⁸, aunque el desconocimiento del autor impide conformar esta hipótesis más allá de la forma en que las imágenes muestran la escasa pericia y los escasos conocimientos técnicos del cámara. Una de esas muestra del carácter familiar de la filmación es que no recoge todos los actos que se realizan y simplemente retrata dos momentos muy concretos de esta breve visita: la recepción en la plaza de la Sang y la visita a la ermita de Misericordia. La elección parece estar en función de la posibilidad personal de desplazamiento. La recepción en la plaza de la Sang la filma

¹²⁶ v. Ramón MUNTANYOLA: Vidal i Barraquer. El cardenal de la paz, Barcelona, Editorial Estela, 1971, p. 168.

¹²⁷ Durante el gobierno revolucionario del general Plutarco Elías Calle (1924-1928) en México se produjo un fuerte enfrentamiento entre el gobierno y los católicos del país que les llevó a un levantamiento que se conoce como revolución cristiana (1926-1929). El origen de esta revuelta esta en las medidas del gobierno que fomentó el anticlericalismo, creó una nueva religión apostólica nacional y quiso reducir el número de sacerdotes. Todo el mundo católico se solidarizó con los perseguidos mexicanos y en Reus fueron acogidas 5 monjas expulsadas. Respecto a los actos desarrollados durante la visita de monseñor Federico Tedeschini se pueden ver las crónicas del Diario de Reus (13-V-1928, p. 3 y 15-V-1928, p. 2) y del Semanario Católico de Reus (nº 18, 19-V-1928, pp. 279-282).

¹²⁸ En el caso de este film solo podemos aventurar hipótesis sobre las intenciones del autor ya que el film fue localizado en un mercadillo de anticuarios por un coleccionista que las vendió a la Unitat d'Investigació del Cinema junto a otras bobinas en subestándar y en 16 mm. La única referencia que acompañaba a este lote era el nombre y la dirección que aparecía en la caja. Como comentábamos en el capítulo anterior, ese nombre (Vda. de Francisco Roca) era un nombre comercial de una tienda de material y laboratorio fotográfico que había en la calle Monterols de Reus. A tenor de estos datos puedo aventurar dos hipótesis fiables, que también comentábamos en el capítulo anterior:

- 1.- Que la bobina fuera llevada a la tienda de fotografía por un particular para revelarla y que tras el revelado este no pasara a recogerla y se quedará en la tienda hasta que la liquidación de la misma y que después ese material fue a parar en algún momento no determinado a un anticuario que las aprovecho para hacer negocio.
- 2.- Que el film fuera grabado por el fotógrafo Francisco Roca, como ocurre con otros fotógrafos como Josep Busquets. Conservados estos films en el fondo familiar con el tiempo fueron vendidos a un anticuario que hizo negocio con ellas.

En cualquiera de los dos casos resulta imposible hablar con el autor de los films o con algún familiar suyo.

desde el balcón de su casa o de un conocido y tras el acto se desplaza a un nuevo emplazamiento, la Iglesia de San Pedro. Según la prensa, el templo estaba abarrotado y los accesos en la plaza de San Pedro cogidos con mucha antelación, por lo que hemos de suponer que era un lugar de difícil acceso. La recepción en la casa Abadía era un acto de acceso restringido y ello hace que el cámara se traslade a Misericordia, en donde rueda la siguiente escena. El último acto, la visita al convento de las Monjas Adoratrices, tampoco es captado por el cámara ya que también es un acto de acceso restringido. Si a ello sumamos que las bobinas habituales de la época tienen un metraje limitado y un coste elevado, es lógico que el cineasta no profesional realice una importante selección de los momentos que graba; a ello hay que sumar otra limitación técnica: las condiciones de la luz solar, ya que las cámaras de inicios del cine no profesional no permitían la filmación con condiciones de luz escasas. Los cineastas no profesionales filman con luz natural y ello les impide obtener imágenes en los interiores como las del interior del Santuario de Misericordia o de la Prioral de Sant Pere. Además, la visita a Misericordia debió acabar sobre la 18,30h y es probable que las condiciones de luminosidad no le permitieran seguir filmando.

En el contenido lo que más destaca es la cantidad de gente que recibió al nuncio en la plaza de la Sang. La panorámica que realiza desde el balcón de la plaza muestra claramente la expectativa que la visita generó en la ciudad, ya que se ven incluso personas subidas a los árboles. En las imágenes del santuario de Misericordia también podemos ver a un personaje ilustre próximo al pueblo. No se nos muestra una visita pomposamente organizada y protocolariamente restrictiva. En las imágenes vemos personas del pueblo que están muy cerca al nuncio cuando sale del coche, entre ellos el propio cámara y vemos un respeto por la persona sin escenas de avalancha ni histerismo.

Relacionada con estas visita, desde un punto de vista de análisis cinematográfico, esta la del cardenal Vidal i Barraquer en 1929 a la ciudad de Reus. Esta visita es recogida por Miquel Martí Roig en el film que actualmente tiene por título *Familiars Albouy: Aconteixaments*. Este film es una recopilación de varias bobinas Pathe de 9,5 mm que recogen dos actos: una visita a la Exposición de 1929 de Barcelona y las fiestas del XXV aniversario de la Coronación de la Virgen de Misericordia en Reus. De estos actos lo que aquí nos interesa es que estas últimas imágenes recogen la visita que el cardenal Vidal i Barraquer a Reus para presidir las fiestas del XXV aniversario de la Coronación de la Virgen de Misericordia.

El XXV aniversario de la Coronación de la Virgen de Misericordia fueron cuatro días de fiesta y actos religiosos. El último de ellos se celebra el domingo 10 de noviembre de 1929 y corresponde al regreso de la Virgen de Misericordia a su santuario desde San Pedro¹²⁹. La presencia del cardenal Vidal i

¹²⁹ El programa completo de los actos aparece detallado en los diarios Las Circunstancias (nº 262) y el Diario de Reus (pp. 1-3 y 5) del 10 de noviembre de 1929, y la crónica de los actos son comentados en los mismos diarios el 12 de noviembre. Además, el Semanario Católico de Reus del 16 de

Barraquer en Reus no es nada extraordinaria. Como Arzobispo de Tarragona, cargo que ejerce desde 1919, le corresponde la presidencia de actos eclesiásticos de esta magnitud. Lo sorprendente son las personalidades eclesiásticas que le acompañan en ese acto. Junto a Vidal i Barraquer, que unos años antes había sido nombrado cardenal (1921), presidirán las celebraciones de ese día los obispos de Lérida y Tarazona, este último que leyó el panegírico en el acto litúrgico en la Prioral de Sant Pere. El obispo de Tarazona era Isidre Gomà, que había nacido en La Riba en 1869 y que dos años antes había sido nombrado obispo de Tarazona. Gomà se convertiría en una figura importante de la iglesia española tras la Guerra Civil por su defensa del franquismo, mientras que su acompañante, que en esas fechas era superior, el cardenal Vidal i Barraquer, será uno de sus antagonistas durante la Guerra Civil al ser contrario a la idea de cruzada con la que la iglesia española había etiquetado la sublevación franquista. Su postura le condenara a morir en el exilio. Ver estas dos personalidades juntas en una filmación resulta interesante, más cuando ambos morirían a principios de los años 40 (Gomà en 1940 y Vidal i Barraquer en 1943). Aunque en las imágenes poco se puede apreciar de ello, ya que la filmación, que se realiza desde el balcón de la casa del autor que esta muy próxima a la Prioral de Sant Pere, únicamente recoge la salida de todos los participantes en la procesión de retorno de la Virgen. Ellos solamente aparecen unos instantes a la salida de la iglesia y a tal distancia que es muy difícil identificarles.

Esto es una muestra más de esa mirada del espectador que ve fugazmente al personaje principal de cualquier acto. Normalmente ese personaje principal es el que acapara la atención del espectador, el que desea contemplar aunque solamente sea unos instantes; pero en el caso de esta filmación sobre el cardenal Vidal i Barraquer la sensación que da es que al cámara no le interesa en especial esos grandes personajes sino el acto, el ambiente, el fervor y la magnificencia de la procesión, que es a lo que dedica más trozo de película. Da la sensación que los personajes son secundarios y que el film está construido para tener un recuerdo de una jornada histórica como era la del último día de la celebración del XXV aniversario de la Coronación de la Virgen de Misericordia. Tenemos así la sensación, con estas imágenes, que el cámara nos transmite dos ideas esenciales: su religiosidad y su patriotismo local, ambos unidos en el fervor a la Virgen de Misericordia como patrona de la ciudad de Reus.

En estas dos visitas, filmadas por un cine familiar primitivo, podemos apreciar dos visiones diferentes de los personajes que nos visitan. En la primera vemos la importancia del personaje porque todas las imágenes están en función del personaje. En la segunda apreciamos como el personaje tiene una función de realce de un acto que es el que le interesa al cineasta. No podemos comparar esto con las visiones que nos

noviembre de 1929 (nº 45, pp. 744-755) dedica un amplio reportaje a glosar todo lo ocurrido durante los 4 días (7,8, 9 y 10 de noviembre) que duraron las celebraciones.

ofrecería el cine profesional, porque no hay referencias de que estas visitas fueran filmadas por profesionales. Lo que apreciamos en estas dos filmaciones es un gran fervor popular, con mucha gente en los actos, sea su presencia por fervor religioso o curiosidad por el personaje o el acto, no podemos asegurarlo. Lo que resulta más chocante de estas imágenes es constatar que de todo el periodo comprendido entre 1928 y 1936 solamente se tengan imágenes familiares de la visita de personajes religiosos a la ciudad, imágenes históricamente muy importantes ya que son las únicas imágenes cinematográficas que se tienen del cardenal Vidal i Barraquer. Aunque si durante este periodo se hubiera de destacar la visita a Reus de un personaje esta sería la de Francesc Macià en 1932; al que acompañaron, entre otras personalidades, Manuel Azaña, Lluís Companys y Josep Tarradellas. Pero de esa visita no se conoce ninguna imagen cinematográfica, ni tan siquiera en el cine profesional. Si en el caso del cine profesional esta ausencia de imágenes tendría su lógica en cuanto a que muchas visitas de Macià por Catalunya no son recogidas por los noticiarios profesionales; es más chocante la no disponibilidad de imágenes no profesionales. Esta ausencia, junto a la existencia de las imágenes antes comentadas nos confirmarían, sin ningún genero de dudas, de que en Reus había un grupo muy reducido de personas con cámara de cine. Los fondos recuperados confirman que en Reus el cine familiar se inicia hacia finales de los años 20, pero las filmaciones que se realizan en estos años (años 30 y 40) son muy selectivas. Si comparamos esta situación con la fotografía, vemos que en ella ocurre todo lo contrario. En fotografía hay un buen número de referencias fotográficas de la visita de Macià¹³⁰, pero muy escaso del XXV Aniversario de la Coronación de la Verge de Misericordia. Esta comparación no permite entrar entonces en el terreno de la selección personal de acontecimientos o visitas que se desea filmar y guardar como recuerdo, sea esta una selección realizada por afinidad ideológica o por proximidad geográfica. Esa selección afecta especialmente al cine familiar en contraposición a lo que ocurren en fotografía donde su mayor implantación y la existencia de reporteros fotográficos profesionales hacen que los criterios de selección de acontecimientos sigan otros criterios menos personales. Así al no existir en la ciudad de Reus la figura del reportero cinematográfico esa la selección de imágenes de visitas y acontecimientos históricos que se producen entre 1929 y 1936 la realizan los pocos particulares que tienen cámara de cine y que son persona con un alto poder adquisitivo. A partir de esta realidad se puede entrar en el terreno de la ideología, pudiendo llegar a comentar que la procedencia de las imágenes estudiadas

¹³⁰ Ejemplos de la importancia de la visita de Macià, a nivel fotográfico, los podemos encontrar en Pere ANGUERA, Albert ARNAVAT y Xavier AMORÓS: Història Gràfica del Reus Contemporani, 2 vol., Reus, Ajuntament de Reus, 1986, pp. 160-161 o en Xavier SANAHUJA y Josep María OLIVÉ: El albu de Tarragona, Tarragona, Diari de Tarragona, s.a, pp. 236-244. En el primero de ellos aparecen 11 fotos de la visita en 4 páginas, mientras que el XXV aniversario de la coronación de la Virgen de Misericordia sale de forma tangencial en la p. 92 una foto de una carroza de la Vint-i-quatrena que participó en el desfile cuando se habla del tema de la asociación.

en este apartado nos remiten a personas ideológicamente próximas a posturas conservadoras y religiosas, personas a las que les interesa más la filmación de un acto religioso que una visita política de una jerarquía republicana. Probar esto con otro tipo de documento (testimonio oral o documento escrito) es imposible para las filmaciones aquí estudiadas, porque no hay ninguna otra documentación.

Aunque pienso que lo que vemos en estas primeras filmaciones es una idea primitiva de recoger los instantes de un acontecimiento importante para la ciudad. Es básicamente un recuerdo de un momento que se cree histórico, tanto para el individuo como para la ciudad, y, por ello, digno de ser conservado junto a los retratos de la familia. Las imágenes están exentas de grandilocuencia o de ideología; porque lo que les interesa es la importancia y el impacto del personaje en el acto o en el público (cámara incluido), porque les interesa el pueblo en general y el ambiente que rodea a la visita y esto se convierte en el eje principal de estas filmaciones. El personaje acaba apareciendo bien a distancia o bien en un breve instante. Es esa mirada del espectador que tiene un acceso restringido, pero en estas primeras filmaciones la distancia entre el personaje y el pueblo parece nula, no se aprecian en las imágenes un gran dispositivo de seguridad que separe al personaje del contacto con la gente, como posteriormente ocurrirá. En estos principios del cine no profesional, el trasfondo ideológico está en la selección de los actos y del contenido de las imágenes, y estas están determinadas por aspectos tecnológicos (condiciones de luz y de desarrollo del cine no profesional) e individuales (ideología personal y nivel económico para el acceso a los aparatos). Pero, vistas las imágenes de estos primeros años del cine familiar, hemos de ver ahora si esta visión cambia con el tiempo.

• **El Conde Ciano en Tarragona**

Tras la guerra civil, en el cine familiar, algunos de estos planteamientos que acabamos de apuntar cambian. Para ver esos cambios es ideal analizar la visita de grandes personajes de la época como la del Conde Ciano a Tarragona, filmada por un cineasta no profesional de Reus. Su análisis nos permitirá ver aspectos de este periodo que, posteriormente, podremos contrastar con otra filmación del mismo autor sobre la visita de Franco a Reus en 1942.

Galeazzo Ciano era, en 1939, el ministro de asuntos exteriores de la Italia fascista que regia su suegro Benito Mussolini. La idea fascista italiana de un Mediterráneo controlado por ellos, les había llevado a la intervención en la Guerra Civil española al lado de sus aliados ideológicos naturales, las tropas franquistas sublevadas. Justo terminada la Guerra Civil se produce la visita de Ciano a esa nueva España franquista de corte falangista. La visita se desarrolla entre el 10 y el 17 de julio, y además de Tarragona y Barcelona -lugar donde inicio el viaje-, visitó San Sebastián, Santander, Madrid, Toledo, Sevilla y Málaga. Los noticiarios de ambos países se volcaron en la visita. En Italia, el Cinegiornale Luce -el noticiario oficial italiano- era el encargado de recogerla y

dedicar un número a cada una de las etapas de su viaje¹³¹. En España, el Departamento Nacional de Cinematografía realiza una "edición extraordinaria del Noticiario Español" sobre el viaje que titula *El Conde Ciano en España* en el que se recoge todo el viaje en uno 28 minutos de imágenes aproximadamente¹³². En todos ellos la visita a Tarragona es una mera etapa más de un largo viaje que conjuga entrevistas políticas y visitas a lugares simbólicos que recuerdan la presencia italiana en la Guerra Civil o la del antigua Imperio romano. La visita a Tarragona se encuadraría en esta última categoría, la de visitar antiguos lugares de presencia de los romanos. La visita a Tarragona se realiza el 11 de julio de 1939 y el programa básico consiste en una visita y ofrenda en el Arc de Barà, parada en la Torre de los Escipiones, acto de restitución de la estatua de Augusto a su emplazamiento del paseo arqueológico, visita al Pont del Diable y almuerzo en Tarragona. Junto al Conde Ciano vendrán a Tarragona el ministro de la Gobernación Serrano Suñer y otras altas jerarquías del régimen. Como consecuencia de la presencia de estas personalidades, las autoridades provinciales civiles, militares y falangistas -especialmente estas últimas- se volcarán entusiásticamente en el recibimiento al ilustre huésped. Aparte del tono triunfalista de las noticias sobre la visita que aparecen en el único diario autorizado de la época, el Diario Español, baste repasar las siguientes cifras que el propio diario aporta para comprender la magnitud que tiene la visita entre las jerarquías locales del régimen:

"14.000 metros de banderas saludarán al más joven de los Ministros de Asuntos Exteriores del mundo.

5.000 obreros trabajan activamente en los preparativos.

700 postes marcarán el trayecto glorioso de la brillante comitiva.

25 metros de altura alcanzará el Arco de Triunfo que dará la bienvenida de Tarragona al Conde Ciano. (...)

Se han suspendido momentáneamente todos los trabajos de construcción que se estaban realizando en nuestra capital y 5.000 obreros movilizados para el efecto trabajan febrilmente para poder poner en disposición cuanto nuestra superioridad ha ideado y ordenado"¹³³.

Además de la movilización material para llevar a cabo una obra faraónica como la que se preparaba y de la cual, con el tiempo, no quedará más rastro en la ciudad que la pequeña estatua de Augusto en el Paseo Arqueológico, está la movilización humana, que muy orgulloso comentará al Diario Español el jefe provincial del Movimiento, José M^a Fontana:

"El entusiasmo entre los falangistas es extraordinario y puedo anunciarte que de Reus, aparte de una magnífica colaboración de los camaradas que se han trasladado aquí, enviarán la Banda Municipal y banderas, los Guardias Urbanos de Gran Gala, habiendo anunciado su asistencia más de tres mil camaradas. Más de 1.000 de Valls, otro millar de Tortosa, solamente; dos mil quinientos de Falset y Mora y otros pueblos de menor importancia nos están avisando de concentraciones enormes. (...)

¹³¹ v. DEL AMO e IBAÑEZ, op. cit., pp. 243-244.

¹³² v. DEL AMO e IBAÑEZ, op. cit., p. 254.

¹³³ Diario Español, 7-VII-1939, pp. 1-2 y 5.

Los camaradas de Cambrils, no disponiendo de medios de transporte suficientes, han decidido organizar una caravana de más de cincuenta barcas que se trasladaran, en convoy imperial y magnífico, a Tarragona para aclamar al Conde Ciano"¹³⁴.

A todo ello, añadamos los "doce kilómetros de guirnaldas y [las] 20.000 flores [que] alegrarán el paso de la brillante comitiva"¹³⁵.

Todo parece indicar que se montó un gran espectáculo bien orquestado¹³⁶. El aspecto de la ciudad era impecable, el recorrido "oficialmente" bien adornado y los "camaradas" movilizados adecuadamente y preparados para rendir un "sentido" homenaje. Estos comentarios ponen en tela de juicio afirmaciones hemerográficas e imágenes de la época en que una gran multitud aplaude y recibe entusiásticamente a las altas autoridades del nuevo régimen. En esas fechas la movilización de los cuadros del partido por toda la provincia era enorme, con el objetivo de realzar cualquier acto de adhesión al nuevo régimen. ¿Y el pueblo, que papel tenía asignado?. Según la reseña del acto "una multitud delirante aclamaba sin cesar a las ilustres personalidades"¹³⁷. Los datos anteriores y lo que podemos intuir de instrucciones muy precisas aparecidas en el Diario Español dos días antes de la llegada del Conde Ciano, nos dan a entender que había un mecanismo de movilización basado en la coerción de la población. En las instrucciones dadas en 1939 ante la visita del Conde Ciano a Tarragona, además del control de forasteros y viajeros y el control de las zonas de estacionamiento de vehículos y de la situación público durante el recorrido; se prohibía el arrojamiento de flores, octavillas y la entrega de memoriales y se exigía la absoluta obediencia a las indicaciones de los agentes y los falangistas bajo amenaza de sanciones severas. Además, se prohibía el acceso del público a determinados lugares como el Paseo Arqueológico, al cual solo se podía acceder mediante invitación.

Hasta aquí hemos visto los pormenores de esta visita, ahora veremos el aspecto visual de la misma mediante el estudio del film no profesional de Francesc Llevat *Visita del Comte Ciano a Tarragona*, un film rodado en 16 mm y que dura unos 4 minutos. En

¹³⁴ Diario Español, 8-VII-1939, p. 1. De Reus, un comunicado de Falange (v. Registro de Correspondencia de la Secretaria de Falange. Salida. 12-VII-1939. Centre de Lectura de Reus) explica que 1978 camaradas controlados por la Jefatura reusense de Falange se desplazaran en tren a Tarragona para la visita del Conde Ciano.

¹³⁵ Diario Español, 8-VII-1939, p. 1.

¹³⁶ No nos debe extrañar ante esta movilización la siguiente anécdota relacionada con el film que Francesc Llevat rodó sobre la visita del Conde Ciano. Cuando el film fue recuperado por el Centre de Lectura de Reus y la Unitat d'Investigació del Cinema de la URV fue proyectado en 1997 en la Rambla de Tarragona, en la Setmana de la Ciència, donde se mostraba el trabajo de recuperación que la Unitat realizaba. Este pase llegó a oídos de Josep M^a Monravá. En 1939 él era el arquitecto provincial y había sido el encargado del montaje de los arcos de triunfo y columnas para la visita. Monravá fue, además, uno de los pioneros del cine amateur en la ciudad de Tarragona. Deseoso de tener un recuerdo de ese trabajo pidió los permisos necesarios para obtener una copia que remontó con títulos y música, creando un folleto con las imágenes para recordar una visita que todavía tenía muy en mente, tal y como me contó por teléfono.

¹³⁷ Diario Español, 12-VII-1939, p. 3.

la medida de lo posible, ya que las dificultades de accesibilidad no nos han permitido poder visionar los noticiarios profesionales de esta visita, compararemos las imágenes del film no profesional con la de los noticiarios oficiales.

El film de Francesc Llevat, está construido -según comentaba su hijo¹³⁸-, intentando imitar un noticiario, para ello recoge todos los momentos de la visita, aunque en realidad hay dos actos (parada en la Torre de los Escipiones y visita al Pont del Diable) que no capta. La filmación se inicia y acaba con una vista del mar en lo que se supone es el desfile de barcas que los falangistas de Cambrils habían organizado; pero la niebla y la distancia de la cámara impiden apreciar nítidamente el detalle de las barcas y solamente se ve el mar. Entre estas dos imágenes vemos al Conde Ciano en el Arc de Barà, entrando en Tarragona en coche, entrando al Paseo Arqueológico a pie, los discursos en el paseo arqueológico y el almuerzo en la finca Mare Internum.

En la filmación hay dos aspectos a destacar, el primero es la presencia permanente de Ciano en el encuadre. Prácticamente, exceptuando unos breves fragmentos al final de la película, cada fotograma esta ocupado por la figura de Ciano. Es el personaje principal, el que concentra la atención y la admiración del cámara, el resto de los actos son secundarios y no tienen importancia. Da la sensación como si el autor de la filmación temiera que se le acabará la película y pretendiera recoger en cada instante la figura de Ciano para conservarla en la memoria para siempre. Esta fijación llega a extremos tan absurdos como ver, en el Arco de Barà, como el conde Ciano y Serrano Suñer pasan por debajo del arco y un joven les entrega la corona de flores que Galeazzo Ciano ha de depositar en honor a los caídos italianos en la Guerra Civil, en una placa recordatoria del paso de los italianos por el lugar, y no entender estas imágenes porque nunca llega a verse la placa. Únicamente a la entrada de Tarragona, en un plano general, vemos a las personas que esperan al Conde Ciano. Allí vemos las filas de mujeres de la sección femenina con uniforme de enfermeras, formadas a ambos lados del recorrido. Para el cámara el público no es importante, los pormenores de los actos tampoco, lo único importante, recalcamos, es el personaje. Solamente intuyes que es un acto básicamente falangista, en las formaciones uniformadas que ves saludando al paso del Conde Ciano, y te da la sensación que son parte del decorado de una ciudad que se ha vestido de gala "falangista" para darle la bienvenida.

Hay un único momento, al final, en que la presencia de Ciano deja de tener importancia en el film, es al final, tras el vermut en la finca Mare Internum, cuando los visitantes entran en la casa antes de la comida. En ese momento el cámara se permite un instante de gloria al filmarse con uniforme falangista blanco paseando por los jardines, como para reafirmar su presencia en el lugar y en el acto.

¹³⁸ v. la entrevista a Josep Francesc Llevat Briansó en el anexo 3.2.13.

El segundo aspecto sorprendente de la filmación es la accesibilidad a diversos lugares del cámara, cuando hemos visto antes que el acceso era muy restringido. Por ejemplo, el cámara filma dentro del paseo arqueológico cuando entrar en él solamente era posible con invitación. Por tanto, la filmación la realiza un hombre del régimen y así es, Francesc Llevat está vinculado a Educación y Descanso y a la Sección de Propaganda de la Falange local de Reus. Por tanto, no es un documento estrictamente familiar, aunque tenga todas las características estéticas de una filmación familiar. La función de recuerdo de este documento fílmico traspasa los límites del núcleo familiar y entra en el ámbito público. Es una filmación que posiblemente se hiciera para dejar constancia de la labor y la actividad de falange en la provincia, sino no se entienden las facilidades dadas para su rodaje: posibilidad de filmación, obtención de película, falta de censura y acceso fácil a determinados lugares. Por tanto, es un documento visual que, como afirma Joan M^a Thomàs, muestra claramente esa priorización de "les tasques de difusió i propaganda dels postulats falangistes, [que] mitjançant l'ús de la premsa ..., i la ràdio ..., així com també per la realització d'actes públics" y, como hemos visto, la utilización del cine no profesional, hace Falange en los primeros años de la postguerra¹³⁹. Pero aquí, en lugar de resaltar al partido como hizo el mismo autor en otras filmaciones que hemos visto anteriormente, se resalta un personaje en un magnífico decorado humano (las escuadras muy marcialmente formadas del partido) y de cartón piedra (los arcos de triunfo). Todo el acto es un gran éxito de las autoridades locales de Falange y por ello la distensión, alegría y las risas al final de la filmación, especialmente del cámara que posa felizmente para la posteridad. Todo ha salido perfectamente según parecen indicar las imágenes. Pero a pesar de esa intencionalidad la filmación sigue transmitiendo la mirada del espectador ante el acto; aunque sea un espectador ideológicamente comprometido y que participa activamente en el acto, o un espectador que tiene la posibilidad de acercarse al personaje y filmarlo durante mucho tiempo. Por ello, no es la mirada de un instante, sino la mirada de un admirador, de una persona deslumbrada por el personaje al que retrata.

Esa misma mirada encumbradora del personaje no impide que se recojan elementos risibles, cómicos o inadecuados para un acto oficial, como es la teatralización de los gestos y de la actitud de Ciano en los discursos en el paseo arqueológico, que comparándolos con la amigabilidad y la naturalidad del personaje en el aperitivo o en la charla con Serrano Suñer, muestran una pose intencionada ante el público. Igual de risible resulta la situación que se plantea cuando se procede al canto de los himnos oficiales falangista (Cara al sol) y fascista (Giovinezza). En ese momento todas las autoridades españolas saludan brazo en alto, mientras que el conde Ciano canta sin el brazo levantado, inmediatamente, uno a uno, los jefes

¹³⁹ Joan M^a THOMÀS: José M. Fontana Tarrats. Biografía política d'un franquista català, Reus, Edicions del Centre de Lectura, 1997, p. 60.

españoles van bajando el brazo, empezando por el Ministro de la Gobernación Serrano Suñer. Otra señal más de teatralidad en los gestos y las actitudes ante el público, en este caso por parte de las autoridades del régimen español.

Por último, resulta interesante la comparación de esta filmación con los noticiarios oficiales, donde la visita se interpreta de forma diferente. En el caso de los noticiarios profesionales la visita del Conde Ciano a Tarragona es explicada en clave nacional. En el caso de las noticias cinematográficas italianas, a parte de contar el motivo de la visita, se destaca el gran éxito de la misma ante el entusiástico recibimiento de la gente. En el caso concreto de la visita a Tarragona, la noticia solamente dura 1 minuto y 46 segundos y se resaltan los elementos de relación de la ciudad con el Imperio romano, del cual pretende ser heredero el fascismo italiano¹⁴⁰. En resumen, la Tarragona, desde el punto de vista italiano, esta pensada únicamente para resaltar la grandeza italiana recordando la grandeza del pasado del pueblo italiano y la transmisión de la civilización que a todo el mediterráneo hizo el pueblo romano. En cambio, en el caso del noticiario español lo que se destaca es la amistad hispano-italiana y la ayuda que los italianos prestaron durante la Guerra Civil a la causa franquista¹⁴¹. Esta es una visión de la visita en clave nacional, pero lógicamente el punto de vista cambia y el personaje es mero símbolo de un país y su presencia de la amistad que une a ambos pueblos. Siendo en ambos casos el sonido, especialmente la locución, el que refuerza claramente estas ideas.

En cambio, en la filmación no profesional la visión de la visita cambia. Aunque sea esta una filmación que traspasa el núcleo familiar, el film no deja de explicar la visita en clave local. La relación entre el pasado romano de la ciudad de Tarragona y la procedencia italiana del personaje es poco explotada, únicamente en el paso por debajo del Arco de Barà se puede deducir esa conexión. Las imágenes tampoco explican la visita como un acto de refuerzo de la amistad hispano-italiana. También es difícil ver el film como un triunfo del trabajo de Falange y de su actividad propagandística, porque aunque vemos un decorado ocupado por uniformes falangistas o militares estos son esencialmente eso, decorados que acompañan al protagonista. El protagonista es el personaje que visita la ciudad, un personaje que deslumbra al autor del film y por añadidura al público asistente. Interpretado esto en clave local tenemos que la visita del conde Ciano es vista por la mayoría de los militantes falangistas como un honor para la ciudad de Tarragona, un honor que fue ampliamente correspondido con el recibimiento y la decoración con la que se adorno la ciudad. Así la amplia propaganda desarrollada por el régimen consiguió hacer su efecto entre los convencidos del régimen, los fieles y activos militantes de la Falange. Es una lástima que no haya una visión de la visita desde un punto de vista ideológicamente contrario al expuesto por el autor de la filmación que hemos

¹⁴⁰ v. DEL AMO e IBAÑEZ, op. cit., p. 243.

¹⁴¹ v. DEL AMO e IBAÑEZ, op. cit., p. 254.

estudiado. Pero seguramente, si hubiera habido alguna persona, ideológicamente contraria al régimen franquista y que tuviera cámara de filmar no profesional en Reus, que hubiera deseado filmar la visita tampoco le hubieran dejado hacerlo en las condiciones en que lo hizo Francesc Llevat y esto lo veremos mejor en la siguiente visita de la que tenemos constancia cinematográfica: la visita de Franco a Reus en 1942.

• **Francisco Franco**

La visita de Franco en 1942 es la primera que realiza a Reus, de las tres veces que vendrá (las otras dos serán en 1949 y en 1952). De esas tres veces hay constancia cinematográfica de la primera y de la última. De la de 1942, queda una filmación familiar titulada *Visita de Franco a Reus* de Francesc Llevat y de la de 1952 hay una noticia del noticiario NO-DO, aunque la Filmoteca Española no permite su consulta al no disponer de copia de seguridad. Además de estas filmaciones, en 1967 un cineasta amateur afincado en Reus, Gonzalo de la Guardia, realiza una filmación amateur de la visita de Franco a Tarragona que titula *30 años después*. Este film amateur y su correspondencia profesional de NO-DO, titulada *Franco en Tarragona* junto a otras filmaciones profesionales de otras visitas de Franco a Tarragona en 1957, 1963 y 1967, nos permite ver las diferencias de planteamientos cinematográficos en una misma figura histórica en periodos distintos.

Iniciaremos este camino de investigación con la visita de Franco a Reus en 1942. La visita se efectúa el 31 de enero y esta integrada dentro de un recorrido que realiza por Cataluña para conmemoración el tercer aniversario de la "liberación" de Cataluña. Ante esta fugaz visita los actos se concentran en la tarde, donde el generalísimo debía realizar una ofrenda a los caídos en el nuevo monolito de la plaza de los Mártires (actual plaza de la Llibertat) y después el alcalde le daría la bienvenida oficial en una tribuna construida expresamente en dicha plaza. Tras el saludo de Franco al pueblo de Reus este le ofrecería diversos productos de la tierra¹⁴² y después saludaría a un anciano excombatiente de las guerras carlistas en representación de los excautivos y firmaría en el libro de la ciudad. Tras la despedida a las autoridades, Franco marcharía en coche hacia Valls.

La filmación de Francesc Llevat recoge la llegada y el recorrido a pie por la antigua plaza de los mártires (actual plaza de la Llibertat), el descenso del monolito tras depositar la corona de flores en memoria de los caídos, su llegada a la tribuna, el discurso del alcalde y del propio Franco, el cántico del Cara al sol preceptivo, parte de la ofrenda de obsequios, la

¹⁴² El desfile de entidades, gremios, sindicatos oficiales y empresas participante en este acto fue interminable. Participaron 15 secciones sindicales y un innumerable número de empresas, la relación completa de las cuales aparece en un folleto que se editó en 1942, poco después de la visita, y que se tituló Homenaje de Reus al Caudillo. Cada sección sindical era representada por mujeres que llevaban trajes folclóricos catalanes, las cuales, una vez dejaban el obsequio hacían el preceptivo saludo brazo en alto, como se puede ver en la fotografía que el Diario Español publicó el 1 de abril de 1942 (p. 10), lo que alargó considerablemente el acto.

firma en el libro de la ciudad y el recorrido final, a pie, de Franco hacia su coche, al final de la visita. La comparación entre la crónica oficial y el film nos lleva a constatar las ausencias de este último. No vemos el aspecto de la ciudad y no se puede juzgar si era "realmente soberbio" como exponen las crónicas hemerográficas; no se ve la entrada a la ciudad y el arco que se había levantado en la carretera de Tarragona, no vemos claramente las formaciones de las milicias falangistas y de las bandas de música, ni tenemos una perspectiva general de toda la plaza; tampoco podemos apreciar el recibimiento, ni las interrupciones -si las hubo- del discurso de Franco y los constantes vítores, al ser un film mudo y en blanco y negro se hace difícil confirmar la descripción de la llegada de Franco que nos relata el folleto de homenaje publicado poco después de su visita:

"emoción inenarrable; la multitud compacta enronquecía aclamando al Caudillo; más lejos los camaradas de la Falange agitaban sus boinas rojas en una nota de color impresionante".

Tampoco vemos el momento del diálogo del Caudillo con el anciano, siendo toda la visita reducida en la filmación a unos escasos 17 minutos. Aunque esta comparación también nos lleva a constatar las semejanzas, como la importancia del acto para la ciudad de Reus, especialmente para sus jerarquías locales, y la fastuosidad del mismo, corroborado por el tono grandilocuente de la crónica. A partir de ahí, llama la atención en el contenido de la filmación un predominio en el campo visual de los uniformes de Falange y una concepción jerarquizada de la figura de Franco. Esta jerarquización confirma ideas apuntadas en otros estudios como los de Alexandre Cirici sobre la estética del franquismo¹⁴³. En el primer caso, la filmación nos permite ver una Falange Española que domina absolutamente toda la actividad propagandística del régimen. Franco viste de uniforme militar, pero esta rodeado de políticos que lucen su uniforme falangista, especialmente el alcalde de Reus. Además, en los recorridos a pie vemos siempre, alrededor de la figura de Franco, uniformes falangistas en las primeras filas, no se aprecia en ningún momento a la gente del pueblo vestidas de calle, constantemente vemos uniformes. Esto es la constatación de ese predominio de la Falange en este periodo inicial del régimen franquista¹⁴⁴. A esa presencia hemos de sumar la obligación del saludo brazo en alto de todos los presentes, siendo Franco quien marca el ritmo y quien con más entusiasmo realiza el gesto al que todos siguen rápidamente. Estos gestos nos permite apreciar otra de las constantes de la época: la jerarquización y sumisión al poder. Esa sumisión se puede notar en la mirada de algunos de los jefes presentes en la tribuna, unas miradas que de reojo intentan controlar los gestos del Caudillo para reaccionar rápidamente y sin titubeos en caso de tener que contestar a los gritos de rigor, cantar las canciones oficiales o realizar los gestos necesarios. La jerarquización, además, está subrayada por

¹⁴³ Alexandre CIRICI: La estética del franquismo, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

¹⁴⁴ v. Montserrat DUCH: Reus sota el primer franquisme, op. cit., 153-172 o Joan María THOMÀS, op. cit.

la construcción de la tarima que da al público una constante visión de contrapicado que engrandece la figura de Franco. En el caso de la visita del Conde Ciano, también se apreciaba, en los discursos, una clara posición de inferioridad del espectador; pero en ese caso simplemente se colocaron a los ilustres visitantes en un promontorio natural y la visión cinematográfica de ese desnivel no acentúa la jerarquización, que la hay, sino que nos parece la posición natural del espectador; pero aquí el efecto es diferente a causa de la artificialidad de la tribuna y el fondo de tres cuerpos con las palabras de Franco, Franco, Franco al fondo. En el caso de Ciano el propio personaje ya destacaba por su altura y presencia, mientras que aquí se hace destacar al personaje. Por ello la cámara nos da esa visión engrandecía que el espectador recibe del personaje a través de la decoración que se ha preparado. Además, se coloca a Franco en el cuerpo central y a cada lateral el resto de las autoridades, las locales a un lado y las nacionales al otro. Eso evita comparaciones de la figura de Franco con otras figuras presentes, solamente al alcalde se le permite compartir el espacio, pero en un plano de sumisión para rendir la ciudad al Caudillo, especialmente mediante las palabras que ha de pronunciar en su discurso y que el film no recoge. Así cuando Franco desciende de la tarima su figura pierde fuerza. En las imágenes filmadas por Francesc Llevat la figura de Franco es retratada con realismo y por ello le vemos bajito cuando esta rodeado de fornidos guardias falangistas o con paso titubeante en la bajada del monolito a los caídos tras la ofrenda. Esas imágenes dan una visión no idealizada de su figura, al contrario de los que ocurría en los noticiarios¹⁴⁵.

Además, el film nos muestra un mundo claramente masculino. En esta filmación vemos claramente la segregación de la mujer. La mujer de Franco es recibida por la esposa del alcalde y otras damas y acompañada a una tarima aparte. Ella ya no vuelve a aparecer. El film nos muestra una figura femenina no protagonista y sumisa; en este caso doble hacia el hombre y hacia el Caudillo. Una visión que es recalcada en la ofrenda de productos, atribuyéndole un papel decorativo en el que vemos

¹⁴⁵ Las filmaciones profesionales tenían un alto grado de control y autocensura que les llevaba a retocar las deficiencias del personaje. En NO-DO, por ejemplo, pusieron un operador de cámara fijo y de ideología comprobadamente fiel al régimen para que siempre filmara a Franco. Él conocía perfectamente sus defectos y afirmaba que no era fotogénico, no tenía ningún ángulo bueno y "no se le podía retratar nunca desde arriba, parecía una aceituna" (citado por Rafael R. TRANCHE en "La imagen de Franco "Caudillo" en la primera propaganda cinematográfica del Régimen" en Archivos de la Filmoteca, nº 42, octubre 2002, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, p. 83. En iguales términos comenta la figura de Franco Emeterio DÍEZ en "Dictadores cinéfilos" en Historia 16, año XXV, nº 304, agosto 2001, Madrid, Historia Viva S.L., p. 100). Por ello no es extraño que la Jefatura Provincial de Propaganda emitiera ordenes para que le fueran entregadas todas las fotografías que se hicieron de la visita "para que por la Sección de Plástica de esta Jefatura Provincial puedan ser examinadas" (Diario Español, 1-II-1942, p. 2). Esta filmación parece que escapó a esos rigurosos controles censores y nos muestra el personaje con toda su grandeza y todas sus limitaciones. Esa imagen real del mismo sin artificios técnicos y fuera de los escenarios preparados por la propaganda para engrandecer su figura es lo que podemos ver en este film.

bellas señoritas portando los objetos con trajes regionales. Aunque en este caso hay una par de consideraciones que matizan esta idea. Primero, no vemos todo el desfile y no podemos saber si todas las ofrendas las realizan mujeres. En segundo lugar, la única imagen de la ofrenda de productos que muestra el autor tienen una explicación personal: una de las mujeres que aparecen es la hermana del autor de la filmación. Por tanto, el autor de la filmación jamás pretende darnos esa visión del mundo femenino sino tener un recuerdo de su hermana participando en el acto. Pero, aunque no lo pretendiera esa visión si que existía en la concepción del acto, por lo que sería asumida por el cámara y no lo resalta al darlo por normal y lógico. Tenemos, por tanto, que no tiene intención de mostrarlo, ya que forma parte habitual de su entorno y de su vida. El papel secundario de la mujer no es nada extraordinario para él, pero en cambio sí que lo es el ver a la mujer del caudillo o a su hermana entregando unos regalos al Jefe del estado y de ahí que su única intención fuera tener un recuerdo personal.

Si ahora nos centrándonos en la concepción del film encontramos de nuevo semejanzas y diferencias con respecto a la visita del Conde Ciano. Entre las semejanzas tenemos la proximidad y facilidad del rodaje y el mismo tipo de mirada, la del espectador, aunque con algunas diferencias. La proximidad al personaje se debe a lo que ya hemos comentado respecto a la pertenencia del autor a Falange, asignándole posiblemente la función de filmar el acto al tener una cámara¹⁴⁶. Eso explica no solo la proximidad, sino también el superar las dificultades que se le plantearían, como la falta de película virgen¹⁴⁷ y la censura. Por ejemplo, respecto a la censura, tras la visita de Franco el Diario Español publica el 1 de febrero de 1942 (p. 2) la siguiente noticia:

"Vida de Falange

JEFATURA PROVINCIAL DE PROPAGANDA

Se recuerda a todos los fotógrafos, profesionales y aficionados, que en uso de la autorización individualmente concedida por esta Jefatura Provincial, obtuvieron fotografías de los solemnes y brillantes actos que se celebraron en esta Ciudad y Provincia el pasado viernes día 30 de enero, la obligación que tienen de remitir a la mayor urgencia una copia de cada una de las placas obtenidas para que por la Sección de Plástica de esta Jefatura Provincial puedan ser examinadas a los efectos de censura recabando de la Superioridad la correspondiente autorización para su reproducción, publicación y venta al público.

¹⁴⁶ El Diario Español de 30-I-1942 da instrucciones respecto a la visita y entre ellas comenta que "para entrar en el recinto reservado a las representaciones de las Corporaciones y entidades y a los invitados, será preciso exhibir la correspondiente invitación". Francesc Llevat estaba en el lugar reservado a los invitados y ello explicaría su proximidad.

¹⁴⁷ Alexandre de CIRICI (op. cit., p. 173) apunta que "hasta 1950 hubo grandes dificultades, especialmente por falta de película virgen" para desarrollar un cine propio en España. Si en el cine profesional había estos problemas en el cine no profesional los problemas serían mayores y la película virgen existente tendría un precio prohibitivo que solamente una persona con un alto poder adquisitivo o muy buenas conexiones con el régimen se podría permitir.

Los que sin cumplir este trámite, absolutamente obligatorio, vendieran, reprodujeran o simplemente expusieran al público dichas fotografías habrán de ser severamente sancionados por las Autoridades gubernativas a propuesta de esta Jefatura Provincial."

Aunque esta noticia se refiera a la fotografía también confirmaría las dificultades que habría en esos años para poder filmar cualquier acto oficial. Apuntábamos en el capítulo anterior que hasta 1951 no se aprueba una Orden Ministerial que excluye a las filmaciones no profesionales de la necesidad de pedir los permisos de rodaje. Esta nota, aunque habla expresamente de fotografía, confirmaría que antes de esa fecha el cine no profesional es tratado como cualquier otro medio y obligado a la obtención de permisos de rodaje y al pase posterior de censura bajo amenaza de sanciones. Los permisos se eliminaran, en cambio la censura, aunque se relajará, no desaparecerá.

El tipo de mirada, sigue siendo la del espectador deslumbrado por el personaje. Aunque en esta ocasión la mirada esta condicionada por la puesta en escena del acto, tal y como ya hemos comentado. Es una mirada más elaborada; aquí la figura de Franco ya no es omnipresente en todo el film y aparecen otras figuras que captan con las que se muestran otras cosas. Hay dos figuras recogidas por la cámara con protagonismo propio, pero ambas admiradas por el cámara; la principal es la figura de Franco, pero comparte parte de ese protagonismo con su esposa. Además, se dedica algunos momentos a las jerarquías de Falange en una panorámica que se hace de la tribuna. Con ello probablemente se quiera destacar la participación y el protagonismo de Falange, más si pensamos que probablemente esta filmación puede que fuera proyectada en las dependencias de Falange, en pase privado, o vista por amigos, compañeros y jefes del cámara, todos militantes de Falange. Esto hace que entendamos la filmación como una forma de resaltar la labor de la Falange local. Una labor premiada con la presencia de su máximo jefe: el Caudillo. A esta panorámica de las jerarquías locales hemos de sumar algunos primeros planos de camaradas falangistas emocionados por la presencia del caudillo en Reus, unos planos que refuerzan la idea de que el film desea mostrar la participación de Falange. Pero estos planos, además, son diferentes a lo que vimos en la filmación de la visita del Conde Ciano, ya que aquí aparece el público presente en el acto, tanto por esos primeros planos de los camaradas falangistas como por panorámicas de los balcones de los edificios de alrededor llenos de gente en la plaza de los mártires. Con estas panorámicas y planos nos parece que al autor de la filmación le interesa resaltar dos cosas: que había mucha gente¹⁴⁸ y que esta estaba

¹⁴⁸ Pero estas imágenes de admiración por la presencia de Franco no explican que la presencia de público esta condicionada por la capacidad de movilización de Falange. Así en el Diario Español del 28-I-1942, dentro de las ordenes y consignas de la Jefatura Provincial de Propaganda, se comenta que "aparte del tren especial que saldrá de Tortosa para traer a los camaradas que de dicha población se trasladarán a nuestra ciudad, se han organizado dos trenes más, con el fin de que puedan desplazarse los camaradas de las poblaciones de Montblanch y Mora de Ebro

totalmente rendida a la figura de Franco, a su presencia y a sus palabras¹⁴⁹. El deseo final parece ser el mostrar que todo Reus esta con su Caudillo; una idea no muy diferente a la de los noticiarios oficiales (No-DO, por ejemplo), pero que aquí queda claramente expresada sin artificios ni locuciones grandilocuentes o laudatoria. Esta idea tiene un punto débil y es que solamente vemos la cara de emoción en los militantes falangistas, no vemos ningún primer plano del resto de las personas de Reus no miembros de Falange. Por otra parte, las personas opuestas al nuevo régimen no están presentes porque ante la visita "molta gent -com a mesura de precaució (!), naturalment-"¹⁵⁰ han sido detenidos. Pero el público asistente no ve estos matices¹⁵¹, porque se le ha ocultado parte de la información para tener una imagen distorsionada del acto, ellos lo que pensarán es que Franco movilizaba a mucha gente y que su régimen tenía el apoyo de todo el mundo.

En resumen, en esta filmación mantenemos esa mirada del espectador de la que hablábamos en la visita del Conde Ciano, una mirada que nos muestra una imagen de Franco real y no manipulada, aunque condicionada a una puesta en escena que la engrandece de cara al espectador. Un espectador, que en este caso, esta totalmente rendido a su figura de Franco y a su régimen. En esas circunstancias el film también desea dejar constancia de la adhesión de Reus hacia el Caudillo y de la gran labor y presencia de Falange en la ciudad.

Esta es la única filmación no profesional localizada de la visita de Franco a Reus. Probablemente la única filmada, ya que las dificultades que hemos comentado se podían encontrar otras personas para filmar hace difícil que pueda haber otra filmación de esta visita. Pero esta ausencia de otras filmaciones plantea una duda: ¿por qué Francesc Llevat no filmó después de 1942 ninguna de las otras visitas de Franco a Reus o Tarragona, sabiendo -como sabemos- que tenía una cámara de cine y que la

respectivamente."; además, se añade que "Se recuerda una vez más que las Autoridades Locales dispondrán de todos los vehículos, automóviles, etcétera, con el fin de facilitar el desplazamiento de los afiliados al Partido y sus diversos Servicios, para poder asistir a la magna concentración que tendrá lugar en nuestra ciudad". Las imágenes sólo constatan la admiración del espectador por la presencia masiva de gente, siendo de nuevo esa mirada del espectador la que se transmite a través de la cámara.

¹⁴⁹ Además, la Jefatura Provincial de Propaganda había excitado los ánimos nacionalistas y falangistas el día antes de la visita con una sesión cinematográfica de gala presentando en el Salón Fémica de Tarragona la película *Raza*, considerada la película oficial del régimen cuyo guión era de Franco y en la que se relataba de forma novelada las esencias ideológicas del régimen.

¹⁵⁰ RECASENS, op. cit., p. 57.

¹⁵¹ En la entrevista que Eduard BERENGUÉ y Francesc LLEVAT realizan a la viuda Llevat (Josefa Briansó Heredia), contenida en un trabajo inédito conservado en la Unitat d'Investigació del Cine que se titula Història del Cinema II. Treball d'investigació, op. cit.; los autores le preguntan a la viuda, respecto a la visita de Franco, lo siguiente:

- ¿Consiguió Franco movilizar mucha gente?
- Muchísima, era verdaderamente impresionante.
- ¿Y la gente iba obligada o realmente quería ir?
- No, no la gente iba porque realmente quería ir..." (p. 23)

continuara utilizando para filmaciones familiares hasta finales de los años 50, como mínimo? En este caso solamente podemos aventurar hipótesis y es probable que la vinculación de Francesc Llevat con Falange de Reus disminuyera a la vez que la importancia de la propia Falange dentro del régimen y en la política de la ciudad. Por otra parte, su mayor implicación en otras entidades, su carrera en la política local, su madurez personal y la atención a la familia serían otros factores a tener en cuenta. Así los films de Francesc Llevat de los años 40, como el comentado de la visita de Franco, parecen estar vinculados a su etapa de juventud y a actividades que realizaba con los amigos. Lo excepcional del caso es que ese grupo de amigos, él incluido, ocupan altos cargos en el nuevo régimen y en el partido que lo sustenta Falange. Las filmaciones no dejan de ser un recuerdo de esa etapa, aunque sean un reflejo de las actividades de Falange. Sea este reflejo por iniciativa propia o por que se lo propongan¹⁵², las filmaciones que realiza entre 1939 y 1942 dejan constancia de esa actividad, cuando Falange pierde peso político las filmaciones de los actos desaparecen. Esto que vemos en el cine no profesional parece un reflejo más de esa etapa de sustitución del poder de Falange por un nuevo grupo político dentro del franquismo y también podría explicar esa ausencia de filmaciones del resto de las visitas de Franco, ya que Francesc Llevat ya no estaría obligado a filmar los actos ni visitas. Se puede pensar que estas bien las podría filmar por afinidad ideológica y deseo personal, pero no lo hace. No vuelve a rodar ningún acto falangista y, por supuesto, ninguna visita de Franco, ¿significa esto que estaba obligado a filmar lo que filmo?. Probablemente sí, aunque también puede que se cansara de ser el que filmase los actos o probablemente ocurrió algo que le desencanto y le separó del partido; aunque no del régimen, ya que inicio una carrera en la política local que le llevó a estar presente en algunos consistorios de Reus.

Llegados a este punto, sería interesante contrastar esta filmación de Francesc Llevat con la que Gonzalo de la Guardia realiza sobre la visita de Franco a Tarragona en 1967. Esta visita la recoge en el film que titula *Franco, 30 años después...*. La primera diferencia importante que vemos es que hemos pasado de una filmación de tipo familiar a una filmación amateur, mucho más elaborada y por ello plantando un discurso. Ese discurso queda claro desde el principio al plantear un prólogo que titula "la herencia de Franco", donde, mediante fotografías, se presenta a Franco como el salvador de la patria cuando esta se estaba descomponiendo. Para Gonzalo de la Guardia, cuando realiza este film piensa que la Guerra Civil constituye el momento clave de la historia de España, gracias a la cual se puede disfrutar de la paz y de la prosperidad que tiene el país en la actualidad. A partir de esa introducción, con ese planteamiento, vemos las imágenes de la visita de Franco a Tarragona. Primero al complejo petroquímico para la inauguración de diferentes plantas y, después, su paso por las calles de

¹⁵² No en vano, Francesc Llevat, como ya hemos comentado antes, formaba parte de la cúpula directiva de Educación y Descanso y por ello tenía responsabilidades dentro del apartado de propaganda de Falange.

Tarragona. Por tanto, tenemos que en el discurso que elabora el cineasta la visita a Tarragona es planteada como una muestra de esa herencia de prosperidad que Franco está dando a España.

El cineasta no se plantea el film como un reportaje de la visita, porque tampoco puede serlo, ya que Gonzalo de la Guardia asiste como público a los actos de la visita. No es una persona vinculada a la organización a la que le permiten acercarse al personaje principal, es una persona del público que va donde puede y planta su cámara donde le dejan. Por tanto, una segunda diferencia con respecto a la filmación de Francesc Llevat, es que ya no vemos en las imágenes un personaje próximo. Los fragmentos en que aparece la visita de Franco reflejan ahora lo que realmente veía la gente corriente durante la visita de una gran personalidad. Si lo que apreciábamos en la filmación de Francesc Llevat era la mirada de un espectador vinculado políticamente a las actividades del régimen, o sea, la mirada de un espectador participante; lo que vemos ahora es la verdadera mirada del espectador corriente que asiste a estos actos y visitas. Cuales son las diferencias esenciales entre estas miradas:

- El protagonista de la visita aparece un breve instante, ya no está ocupando en todo momento la mayor parte del metraje de la película. Volvemos con ello a esa situación que veíamos en las visitas clericales de los años 20: una figura lejana y distante.
- El público y la gente cobran un mayor protagonismo. De nuevo el público es filmado para enseñarnos el seguimiento popular que tiene el personaje que nos visita, pero también es filmado como recurso. Al tener un número limitado de metros del personaje principal, el público se convierte en recurso narrativo para crear expectación, aunque la sensación que deja en el espectador son las largas horas de espera que esas personas tienen que hacer para ver al personaje en un instante muy breve.
- Vemos los elementos que rodean a la visita, como son las medidas de seguridad, los cuerpos del ejército y la preparación de cruz roja. Todo parece muy controlado, incluso las muestras teóricamente espontáneas como la agitación del público y de sus pancartas ante la llegada del Caudillo contenidas en un cordón policial que separa al personaje del pueblo.
- Aquí también podemos ver lo que ocurre después del que el personaje desfila rápidamente ante los ojos del espectador: el paso del resto de la comitiva con las motos y los guardias de seguridad.

Además de las diferencias en la mirada vemos otras relacionadas con el contenido visual. La filmación nos da la idea de que la presencia de Falange en la calle se ha ido perdiendo. El público que vemos durante toda la filmación no es un público uniformado, es gente normal y corriente vestida de calle. La estética falangista que dominaba otras filmaciones se ha perdido definitivamente en esta. Además, la filmación nos da mayores muestras visuales de la capacidad de movilización y traslado de personas del régimen. Hay dos elementos visuales,

que nos muestran claramente esta capacidad de movilización, son los desplazamientos del propio cámara, trasladándose de Reus a Constantí y de allí a Tarragona y las pancartas alusivas a otras poblaciones, como por ejemplo de Mora, que se ven en Constantí. Para facilitar toda esta movilización se siguen empleando mecanismos similares a los de 1942, como declarar festivo "para facilitar la asistencia de los reusenses a los actos que el martes se celebrarán en la capital"¹⁵³. El objetivo es el mismo: mostrar que el Generalísimo contaba con un gran apoyo popular.

Finalmente, la diferencia fundamental es la elaboración del film, aunque el discurso sigue siendo el mismo: la admiración a la figura del Caudillo. Pero mientras que en la filmación de Francesc Llevat esa admiración se muestra con constantes imágenes de él, en este de la de Gonzalo de la Guardia este ha de recurrir a otros elementos (fotos, preámbulo, muestras de apoyo, gritos..) para mantener la misma idea. A esta semejanza en el discurso se suma otra, ya que ambos films tienen por objeto servir de recuerdo de esas visitas para poderlas disfrutar en el futuro sino se vuelven a producir.

Resumiendo esta comparación de ambas filmaciones vemos que se mantienen el uso final del film y su idea general, pero cambia el decorado tanto para el realizador como para el espectador. Siguen sin importar los motivos de la visita, que jamás son explicados, lo que importa es el personaje; aunque con los años vemos que hay una visión cinematográfica más alejada respecto al personaje y que el decorado se ha limpiado de uniformes de Falange, incluso el propio Franco viste traje y los uniformes militares se diluyen visualmente ante la presencia del público. El régimen se ha institucionalizado y los actos han cambiado de estética, dando una sensación de mayor rigidez, de mayor control y de menor emoción.

La visita de Franco a Tarragona de 1967 nos ofrece la posibilidad de comparar la filmación no profesional con las imágenes profesionales rodadas por el NO-DO. En el noticiario número 1275B, después de las noticias españolas y de otras informaciones y reportajes hay una noticia de aproximadamente 4 minutos de la visita de Franco a Tarragona. La diferencia de concepción con el film amateur es notable. Esta es una noticia-reportaje que recoge toda la visita, que podemos dividir en 5 partes diferentes para el espectador:

1. Recibimiento en el puerto.- Mezcla elementos fascistas con elementos obreros en un recibimiento que desea ser espectacular. Hay tomas en que vemos las formaciones del partido con sus uniformes y gorras destacando por encima de los elementos civiles. Esto trasmite la idea de la presencia del partido único como elemento rector de los destinos de España que recibe a su jefe. Pero esta imagen contrasta con unos planos de obreros del puerto con cascos. Ya no es únicamente la Tarragona falangista la que recibe a Franco, en la idea visual que se da del acto, sino que es el pueblo (obreros y falangistas unidos gracias a Franco) quienes reciben a Franco, como resalta la locución "Franco recibe el

¹⁵³ Reus. Semanario de la ciudad, n° 790, 3-VI-1970, p.

- primer homenaje popular de la población tarraconense que le vitorea". Esta es una idea de apoyo popular a la figura y al régimen de Franco la que se mantendrá a lo largo de toda la noticia, como pasa en la mayoría de las noticias cinematográficas de los años 60; aunque al final se vuelva a la más pura estética falangista de los inicios del régimen con el Caudillo pasando en coche sobre un arco engalanado con flores, en cuyas columnas luce el escudo español franquista y el de la ciudad de Tarragona.
2. Recorrido en coche descubierto por las calles de Tarragona.- Este recorrido es una reafirmación visual de la idea del apoyo popular al franquismo. Las imágenes del coche de Franco son alternadas constantemente con imágenes del público aclamando su paso en la calle o en los balcones. Aquí los uniformes han desaparecido y, aunque ves a la policía controlando al público, este es el protagonista de las imágenes. Esa gran afluencia de pública, resaltada por NO-DO, llega a diluir, en algunas ocasiones, el amplio despliegue policial. Un despliegue que NO-DO intenta no mostrar para no desvirtuar el discurso que plantea de fervor y apoyo popular a la figura de Franco. Pese a esa mayoría de imágenes en que vemos el protagonismo de la sociedad civil, los símbolos falangistas se mantienen, como en la formación de una V realizada por jóvenes del partido en el Pla de la Seu.
 3. En la catedral.- Es la parte religiosa de la visita, con el cumplimiento a los santos locales y autoridades religiosas.
 4. Exhibición folclórica durante la inauguración de la nueva sede de la Jefatura Provincial del Movimiento.- Esta parte se convierte en un nuevo homenaje a la figura de Franco, como cabeza visible del estado, y en una muestra folclórica con sardanas y exhibición castellera. Esto último es lo que más destaca en la noticia, al ser una muestra de la aceptación de determinadas manifestaciones de catalanidad, si estas están despojadas de todo contenido político y convertidas en elementos de tipismo español. En estos momentos la visita se ha convertido en algo civil y populista. Es, además, el momento en el que el realizador de la noticia aprovecha para reproducir parte del discurso de Franco. La inclusión de estas palabras le sirven para reforzar el discurso básico del régimen durante esta década: la idea de que Franco ha traído, gracias a su labor durante la Guerra Civil la paz, la prosperidad a España. Para ello, las frases escogidas del discurso comparan la paz de España con la guerra en Oriente Medio, diciendo que "cuando vemos como en Oriente Medio se ha encendido la guerra, nuestra paz la defienden nuestra unidad y nuestro orden"
 5. Inauguración de las fábricas químicas Dow-Countinesa e Industrias Químicas Asociadas.- No siendo la que más público concentra de toda la visita es la parte que adquiere una gran importancia dentro de la noticia. Es la parte más civil de la visita y donde los uniformes casi han desaparecido por completo, incluso el propio protagonismo de la figura de Franco disminuye con respecto a la idea de mostrar el

desarrollo, la modernización y el progreso de España. Así la voz del locutor apuntilla el final de la noticia lo siguiente: "Este complejo es una prueba más del crecimiento industrial y económico de nuestro país". Esta es la nueva visión de la España moderna y de progreso que se quiere dar al espectador; una España de tecnócratas con traje y corbata, como los que aparecen en las imágenes, que no se cuestionan los problemas y la seguridad de estas industrias sino su productividad y beneficios como se resalta en la locución. Si hasta aquí la noticia se había centrado en el recibimiento que Tarragona tributaba al Caudillo, ahora podemos percatarnos del papel que Tarragona ha de jugar en el nuevo tejido industrial de España. Para el régimen franquista Tarragona ha de ser una de las sedes más importantes de la industria química española.

Esta filmación nos muestra que los actos de la visita a Tarragona contemplan los 5 puntos básicos sobre los que aspira sustentarse el régimen franquista en el nuevo rumbo que está tomando: el militar en el recibimiento, el popular en el recorrido, el religioso en la catedral, el falangista en la sede de la Jefatura Provincial del Movimiento y el cívico-económico en la inauguración de las fábricas químicas. Así la filmación contiene un discurso totalmente diferente de la visita del que vemos en la filmación amateur. Del recuerdo y la admiración a la figura de Franco pasamos a un deseo de enseñar el gran apoyo popular que Franco tiene en Cataluña y mostrar una Cataluña, que forma parte de España por sus raíces católicas, que ha de ser uno de los motores de la nueva España industrial, donde Tarragona ha de ser uno de los ejes fundamentales de la nueva industria química. Una España industrial que ha sido obra de Franco y de su "trabajo" en favor de la paz y de la unidad de España. Esta es la versión oficial del régimen de la visita a Tarragona y la visión del film amateur la que retuvieron en la memoria las personas que asistieron a la visita como espectadores.

Este reportaje del No-Do de 1967 no es el único que recoge visitas de Franco a Tarragona, hay otros dos anteriores que recogen las visitas de 1957 y 1963. La visita de 1957 aparece en el noticiario 774 A y dura unos 2 minutos; en ella Franco visita la Ciudad Residencial de Educación y Descanso de Tarragona, la Universidad Laboral y el ayuntamiento. La otra corresponde a la visita de 1963, tiene una semejanza y es recogida por el noticiario 1070B. En esta última Franco viene a Tarragona por la celebración del Bimilenario de la ciudad y en ella vemos el recibimiento en el puerto, el traslado por las calles de la ciudad al Ayuntamiento, la contemplación de un mosaico romano, la entrega de la medalla de oro del Bimilenario y el discurso desde el balcón del ayuntamiento.

La existencia de estas tres noticias (1957, 1963 y 1967) de visitas de Franco a Tarragona nos permite hacer comparaciones entre ellas. Lo primero que vemos es que cada una de ellas se construye entorno a tres tipos de visitas diferentes: sindical (1957), cultural (1963) y económica (1967). Estas visitas se sustentan en elementos diferentes de la ciudad de Tarragona: la

ciudad Residencial creada como lugar de vacaciones barato para los obreros¹⁵⁴, la Universidad laboral pensada para dar instrucción y ayuda a los hijos de los obreros, el pasado romano de Tarragona representado por el mosaico que se le presenta al Caudillo y la nueva industria química que se está construyendo en Tarragona. Todo y estas pequeñas diferencias en las tres noticias se mantienen características comunes:

- La constante insistencia en el fervor popular por la figura de Franco. En la de 1963 resulta curioso que al ser una visita de tipo cultural se incida más en la presencia de público en las calles de Tarragona que en el motivo de la visita: el Bimilenario de la ciudad. En cambio en 1957 hay otro tema más importante a resaltar: lo bien que cuida el régimen por sus obreros; aunque, en este caso, el noticiario no se abstiene de mostrar el típico saludo preparado del político a la familia para dejar constancia gráfica de la proximidad del Caudillo al pueblo y a sus preocupaciones¹⁵⁵. En estas demostraciones de fervor la cámara, probablemente de forma no consciente, siempre deja traslucir la preparación del acto y el traslado de personas para dar el recibimiento oportuno al Caudillo. No es extraño ver pancartas en las que se pueden leer referencias de la procedencia de las personas. Así en estas noticias podemos ver pancartas de gente de Ulldecona, Gandesa o Garcia; resultando en algunos casos muy peculiares como en una de 1957 en que se da las gracias a Franco por el pantano de Ulldecona u otra de 1963 en la que se menciona a la División azul diciendo que "La División Azul como ayer a tus ordenes". De esta misma forma inconsciente la cámara nos muestra como esa proximidad del Caudillo hacia el pueblo es absolutamente ficticia al dejar traslucir las fuertes medidas de seguridad (policía y Guardia Civil) y control del público en los planos generales
- El mantenimiento de las notas folclóricas a través de las exhibiciones de castellers que contrastan enormemente con el gran despliegue de banderas españolas omnipresentes durante todo el recorrido y en todos los actos.

¹⁵⁴ La función social de la Ciudad Residencial es mostrada muy claramente en 1962 en una película de ficción titulada *La gran familia* de Fernando Palacios. En ella vemos que gracias a la existencia de estos centros las familias con menos recursos económicos podían permitirse veranear en la costa gracias a la bondad del régimen franquista. Se plantea un turismo interior hacia la costa a favor de los obreros y no un turismo procedente del exterior.

¹⁵⁵ Esa imagen de Franco saludando a una familia es el perfecto ejemplo de la afirmación de Saturnino RODRÍGUEZ MARTÍNEZ de que en el NO-DO "apenas se da la voz al ciudadano de a pie. Los ciudadanos parecen más bien que son comparsas, parte del paisaje, figurantes o telón de fondo, todo ello puro recurso material e inanimado para el protagonismo de las declaraciones ilustres" (op. cit., p. 115). Aunque, desde nuestro punto de vista, el público si que cumple una función importante en los noticiarios NO-DO, la de dejar constancia visual del amplio apoyo popular a Franco. Esta idea de la utilización narrativa de los planos del público, que queda muy marcada en la visita de 1963, se reafirma cuando realizamos una simple comparación de estas noticias con las imágenes no profesionales en donde el recurso de los planos del público es menos generalizado porque la propia cámara ejerce el papel de público y transmite la admiración, apoyo y visión de ese público.

- El resaltar frases de los discursos de Franco en cada visita como resumen de la noticia. Frases que inciden o bien en la "unidad de la patria" o en la paz y el progreso que conlleva. Así en 1957 la locución resalta que "hemos de defender la unidad como algo consustancial con nuestra existencia como nación" y que "nuestra tarea de hoy es transformar a España y extirpar para siempre las causas de su decadencia". En 1963 se comenta que el discurso hablaba de "haber salvado a España del materialismo ateo y haber sabido poner el espíritu de su obra en la tarea social". Religión, unidad, Guerra Civil, paz social son ideas que constantemente aparecen en los discursos de Tarragona y son lanzadas al espectador del noticiario.
- Se deja traslucir el papel que se le reserva al partido, aunque el noticiario no lo resalta: organización (engalanamiento de la ciudad y traslado de las personas), presencia (formaciones de escuadras) y comentario de su actividad (creación de la ciudad residencial y presencia de autoridades en las actividades). Las noticias acostumbra a presentar a Franco como el artífice de los beneficios del régimen y el receptor de un calor popular espontáneo.

Con estas tres noticias vemos una evolución que nos muestra un periodo de transición del régimen entre una etapa de creación de una infraestructura económica (años 50) y otra de pleno desarrollismo (años 60)¹⁵⁶. En esa evolución vamos de un discurso sobre el deseo de desarrollo a una constatación de ese desarrollo gracias a la labor de Franco en su trabajo por mantener la paz y mejorar la vida de los españoles; sin perder las propias raíces culturales católicas de toda España. En ese camino vemos como el régimen se transforma en ciertos aspectos externos como el saludo brazo, que aunque se mantiene entre el público en 1957 ha desaparecido por completo en 1967, o la militarización y encuadramiento que Falange realizaba. Con los años la OJE sustituye en las formaciones de bienvenida a las juventudes de Falange y las personalidades con trajes civiles empiezan a ser más abundantes en las inauguraciones y visitas que los que visten uniformes falangistas o militares; a pesar de que haya ciertos reductos de obligado cumplimiento de la estética falangista entre las jerarquías locales (alcaldes y jefes del movimiento locales) o que los militares no abandonen nunca la proximidad a Franco en ninguna de sus visitas.

¹⁵⁶ Las diferentes imágenes que de Franco se querían transmitir con los noticiarios y la evolución de esa imagen cinematográfica están muy bien expuesta en sendos artículos de Rafael R. TRANCHE ("La imagen de Franco "Caudillo" en la primera propaganda cinematográfica del Régimen", vol. 1, pp. 77-95) y José María GARCÍA ESUDERO ("La imagen cinematográfica de Franco", vol. 1, pp. 163-173) en un doble monográfico de la revista Archivos de la Filmoteca coordinado por Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA (coord.): "Materiales para una iconografía de Francisco Franco" en Archivos de la Filmoteca, 2 vol., nº 42-43, Valencia, octubre 2002 y febrero 2003. Además, en el volumen 2º Vicente J. BENET en el artículo "Franco, NO-DO y las conquistas del trabajo", pp. 32-51, desarrolla un interesante trabajo sobre la imagen de Franco en relación con el mundo del trabajo en los inicios del desarrollismo en España, que es especialmente interesante para las noticias de No-Do que hemos estudiado sobre las visitas de Franco a Tarragona en 1957 y 1967.

En esencia estas noticias nos muestran, como afirma Saturnino Rodríguez, que para el No-Do "los viajes de Franco a distintas regiones son la ocasión para que el Noticiario dé constancia de la "inquebrantable adhesión popular a su Caudillo"¹⁵⁷, porque el noticiario esta hecho para retratar la figura de Franco¹⁵⁸ en función de los principios de un régimen que evoluciona, aunque en la base no cambie, porque no cambia su figura rectora.

Por tanto, el contraste entre las noticias oficiales y las filmaciones no profesionales, es la diferencia entre la idealización de la figura de Franco y la manipulación de la visita para asentar los principios esenciales de un régimen que evoluciona con el tiempo. Frente a la visión manipulada de las noticias tenemos la realista de la visita, que nos permite ver el punto de vista del espectador que asiste al acto atraído por la figura a la cual va a ver y de la que ya tiene una idea formada¹⁵⁹ -idealizada en los casos que hemos visto-. Una idea que retrata desde su propio punto de vista, aunque envuelta por toda la puesta en escena que se organiza alrededor de ella. Por ello, en los casos estudiados, tenemos que vemos una figura rectora omnipresente (1942) o distante y efímera (1967), según el caso. Esa diferencia también nos permite entrever cierto cambio entre los primeros viajes de Franco, con una mayor proximidad a la gente o el un público más vinculado ideológica y sentimentalmente con el régimen (miembros de Falange), y los siguientes en donde vemos actos más controlados, con una mayor distancia de Franco hacia la gente y con un público mucho menos politizado o menos volcado ideológicamente. Ciertamente estas diferentes visiones que podemos apreciar en las filmaciones no profesionales de 1942 y 1967 pertenecen a dos personas de clase social diferente y con distinta vinculación al régimen y ello puede matizar mucho esta última afirmación, aunque no invalide las semejanzas y diferencias en cuanto a la concepción estética y de contenido de los films que hemos estudiado anteriormente.

¹⁵⁷ Saturnino RODRÍGUEZ, op. cit., p. 225.

¹⁵⁸ Saturnino RODRÍGUEZ (op. cit., p. 216) da unas cifras muy contundentes sobre esta utilización del No-Do y constata que "las noticias de NO-DO referentes a Franco o aquellas en las que él aparece ocupan un alto porcentaje total (...), de las 574 noticias ofrecidas durante el año 1953 Franco aparecía 44 veces, mientras el resto de los políticos extranjeros no pasaban de 29. Entre 1943 y 1975, Franco apareció 154 veces inaugurando pantanos, viviendas oficiales, planes agrícolas o fábricas. En 375 ocasiones aparecía en visitas oficiales realizadas a diversos lugares, recepciones oficiales y entrega de condecoraciones o premios y en desfiles no militares. Las veces en que aparecía como Jefe del Gobierno o del Estado suman 215."

¹⁵⁹ Una idea que en gran medida ha sido transmitida por los noticiarios oficiales (No-Do), porque la obligatoriedad de su proyección y sus objetivos fundacionales (v. Domenec FONT: *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance, 1976, p. 67) hacen de él un elemento esencial de la configuración de la imagen de Franco en los españoles, según unas características muy concretas, que Font define como "organizar el necesitado consensus ideológico interno para una exaltación heroica primero y una falsa atmósfera de paz, después" (p. 69). Algunas de estas características transmitidas por el No-Do las vemos reflejadas claramente en algunas filmaciones no profesionales como la de Gonzalo de la Guardia *Franco, 30 años después...*, que repiten conceptos transmitidos por el No-Do.

• El presidente de Costa Rica

José Figueras había llegado a la presidencia de la República de Costa Rica en 1952, tras su victoria en las elecciones presidenciales como candidato del Partido Liberal Nacional que había derrotado a una coalición conservadora-comunista. Uno de sus proyectos fundamentales fue la modernización del país y para ello emprendió diversos viajes oficiales por diferentes países europeos¹⁶⁰. En 1956 viaja en Francia de visita oficial y un periodista de *La Vanguardia*, Carlos Sentís, consigue entrevistarle y publica en su periódico un dato desconocido y muy importante para Reus. El presidente de Costa Rica tenía ascendencia catalana. En un perfecto catalán le comenta al periodista: "La meva mare és de Reus, i el meu pare de Balaguer. A casa sempre parlem català"¹⁶¹.

La ascendencia del nuevo presidente de Costa Rica crea un gran revuelo en la ciudad. El presidente desea visitar la tierra de sus antepasados: Balaguer y Reus. Todo se prepara para recibir en noviembre a un ilustre visitante. La prensa calienta el ambiente y, por ejemplo, el semanario *Reus* publica una biografía suya y de los parientes que todavía quedan en la ciudad en octubre¹⁶². El Ayuntamiento en pleno se moviliza y el 10 de noviembre sale a recibir al huésped de honor a la entrada del municipio. Al acto se sumarán todas las autoridades civiles y militares de la provincia. Los reusenses también se vuelcan en el recibimiento y abarrotan la actual plaza del Mercadal y las calles céntricas por donde discurre el recorrido de la comitiva. El presidente Figueras, ante la presencia de la gente, decide hacer el tramo entre la calle Monterols y el Ayuntamiento a pie, saludando a las personas. Su idea de una visita privada se convierte en una apretada agenda de actos que deben realizarse en un solo día: recibimiento en el ayuntamiento, comida en el Círcol, breve visita a los familiares (primos de la madre), visita al Centre de Lectura, traslado a la ermita Misericordia y regreso a Barcelona¹⁶³.

Era una noticia emotiva a la que se la podía cargar de cierta significación política, justo cuando España salía de su

¹⁶⁰ José Figueras había nacido en 1906 en San Ramón de Costa Rica y morirá en 1990 en San José. Su padre y su madre emigraron a Costa Rica para que el padre ejerciera su profesión de médico. José era el mayor de cuatro hermanos y decidió estudiar agronomía en Nueva York y Boston. Tras sus estudios creó una plantación en su país y participo en los movimientos socialdemócratas. En 1948 organizó una revolución, apoyada por Estados Unidos, que derrocó al presidente. Tras presidir la junta de la II República cedió el poder a un presidente electo y se retiró tras realizar un programa socialdemócrata (nacionalización de la banca, disolución del ejército, prohibición del partido comunista, etc.). Regreso a la política en 1952 siendo elegido presidente de la República en dos ocasiones 1952-1958 y 1970-1974 (*Diccionario Larousse de Historia Universal*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 1988, p. 1412).

¹⁶¹ *Reus. Semanario de la ciudad*, nº 233, 29-IX-1956, Reus, p. 4.

¹⁶² S.A.: "La ascendencia reusense del Presidente de Costa Rica Excmo. Ser. D. José Figueres Ferrer" en *Reus. Semanario de la ciudad*, nº 234, 6-X-1956, Reus, p. 6.

¹⁶³ v. las reseñas de los actos en el *Diario Español* (10-XI-1956, p. 5 y 11-XI-1956, pp. 1 y 6-7) y *Reus. Semanario de la ciudad* (nº 240, 17-XI-1956, pp. 1, 6, 7 y 12).

aislamiento internacional¹⁶⁴. Así NO-DO realiza a finales de 1956 una noticia de 300 metros (11 minutos) que tituló *Costa Rica y España. El presidente Figueras en Cataluña*. Del todo lo recogido por las cámaras de NO-DO solo unos breves instantes (aproximadamente 1 minuto) muestra la visita a Reus, en que vemos el recibimiento en la actual plaza del Mercadal, su entrada al Ayuntamiento y el saludo desde el balcón con una plaza abarrotada de gente. Las imágenes son un resumen de 1 minuto para una jornada de unas 10 horas. La selección es brutal, las omisiones curiosas y los comentarios interesantísimos. Todo el aparato del estado, noticiarios y prensa, olvidan su ideología socialdemócrata, su lucha contra un presidente que no reconoció su derrota electoral y su victoria en unas elecciones democráticas con un juego de partidos legales; recalcando su victoria y lucha contra los comunistas. Igualmente los guiños que, como cosa más normal en él, realiza a la lengua catalana en la entrevista con el periodista de la Vanguardia o en el discurso en el Ayuntamiento de Reus no aparecen para nada en las imágenes cinematográficas y se tienden a minimizar y no darle importancia en la prensa¹⁶⁵.

El contraste entre las imágenes cinematográficas y la prensa local es interesante. En la prensa local, Diario Español o el semanario Reus -especialmente en este último-, todos los artículos desprenden un aire de orgullo local, como si Reus se colocara de nuevo en el mapa y volviera a ser famosa; una ciudad que desperdiga a sus hijos e hijas por el mundo y ellos siempre conservan una parte de esta tierra en su corazón y cuando tienen una oportunidad vuelven a ella y son recibidos con orgullo por sus habitantes¹⁶⁶. En cambio el cine nos presenta la visita como un ejemplo de esos lazos inquebrantables entre España y América, como el ejemplo de las relaciones naturales que todos los países de América deben tener a la tierra de sus antepasados. La idea la resume perfectamente Saturnino Rodríguez en las siguientes frases:

"Todo lo relacionado con América contaba con el favor, señalamiento y distinción del Gobierno y también, naturalmente, del Noticiero oficial. Era parte de esa trilogía fundamental en las relaciones diplomáticas de Franco (...). En

¹⁶⁴ En 1955 España había sido admitida en la ONU.

¹⁶⁵ El Diario Español en su reseña del discurso del presidente resume en castellano la parte realizada en catalán y dice: "Después en catalán, dijo que conocía la obra del gran pintor resusense, Fortuny, pues había tenido ocasión de estudiarla durante su permanencia en Nueva York, y que sería un placer para él verla ahora aquí "a la seva terra i la meva terra", recalcó el señor Figueras (Diario Español, 11-XI-1956, p. 7).

¹⁶⁶ Una muestra de ello sería el párrafo inicial del artículo "En la visita del Presidente de Costa Rica. Sonrisa de «la Pubilla» ante un piropo" que aparece en Reus. Semanario de la ciudad, n° 239, 10 de noviembre de 1956: "De hecho el Presidente Figueras era para muchos reusenses una personalidad ignorada unos meses ha. Sin embargo hoy, día señalado para su visita a nuestra Ciudad, todos le consideramos como alguien estrechamente vinculado a lo nuestro, como una figura destacada en la cual tenemos algo que ver, en cuyo hispanoamericanismo macizo, en cuyo temperamento intrépido, que le ha llevado a la más alta magistratura de su nación, Reus ha proporcionado a la par algo de su romanticismo y de su practicismo, el fundente racial de la "gent del llamp". El resto del artículo también mantiene esa idea de hijo pródigo que regresa a su tierra.

los países de la América hispanoparlante, Franco sabe que podía tener (...) más naturales que otros países (...). No se pasaba por alto ningún año la celebración del "Día de la Raza y la Hispanidad" -12 de octubre- para, aprovechando una presentación de credenciales, un acto cultural o una sesión académica, resaltar los "tradicionales lazos fraternales con los países hermanos"¹⁶⁷;

como en este caso la de una visita del presidente de Costa Rica a Cataluña. Así, la prensa nos presenta la visita en clave local y el noticiario cinematográfico en clave nacional. La misma diferencia que podría existir entre el cine profesional realizado en esos años desde Madrid y el no profesional, realizado en Reus. La lástima es que no se ha localizado ninguna filmación no profesional de esta visita para poder realizar esta comparación únicamente a nivel cinematográfico.

• El presidente Tarradellas

La última visita a Reus que recogen las cámaras será la del recién restablecido presidente de la Generalitat de Cataluña Josep Tarradellas en 1979. El presidente Tarradellas viene a Reus el 6 de abril de 1979 para la inauguración del Parc de Sant Jordi y de la exposición de homenaje a Joan Rebull. Además, asistirá, durante las horas que permanecerá en Reus, a la conferencia de la cátedra de reusenquismo que dará Rafael Santo Torruella en el Ayuntamiento de Reus sobre la figura de Joan Rebull y en la Unió de Botiguers de Reus le será impuesto el primer escudo de oro de la entidad¹⁶⁸.

De esta visita, los cineastas amateurs Jordi Vall y Rafael Saludes filman la inauguración de la exposición de homenaje a Joan Rebull y esas imágenes formaran parte del film *Homenatge a Joan Rebull*. El título ya deja claro que el film no trata sobre la visita de Josep Tarradellas sino sobre el escultor reusense Joan Rebull. Por tanto, lo que podemos estudiar en esta filmación es la utilización, la visión que se da y el significado de esa visita en el conjunto del film. Lo que vemos en la pantalla es una imagen alejada de la pompa y la grandilocuencia del los Noticiario profesional; vemos gestos y actitudes de una persona que va a visitar a un amigo -el abrazo cordial a Joan Rebull a la entrada del Museo así parece atestiguarlo- y por ello las imágenes nos dan una visión de una visita sencilla y de un personaje próximo. Aquí el personaje central del film no es Josep Tarradellas sino Joan Rebull y, por ello, su visita se nos plantea en el film como una forma de engrandecer la importancia y la significación del ilustre pintor reusense. Viendo las imágenes podemos llegar a la conclusión que se utiliza a la figura política para resaltar y engrandecer la figura artística, que es la que interesa. El film explica, por tanto, la visita en clave local, como una forma de ensalzar a la ciudad mediante sus hijos más ilustres que son venerados por grandes personalidades políticas. Esto es lo que nos ofrece el

¹⁶⁷ RODRÍGUEZ, op. cit., p. 200.

¹⁶⁸ El desarrollo de los actos durante la visita del presidente Tarradellas los podemos seguir a través de la prensa en el Diario Español (6-IV-1979, p. 20 y 8-IV-1979, pp. 22-24) y en el semanario Reus. Semanario de la ciudad (nº 1410, 21-IV-1979, pp. 1 y 23).

film, ya que en la prensa el protagonista de la visita es Josep Tarradellas y el acto estrella la inauguración del Parc de Sant Jordi. En el film Tarradellas no es lo más importante, ya que no le interesa instante, el hecho más reciente, sino el personaje homenajeado Joan Rebull, razón de su visita a Reus. El film construye un argumento con diferentes momentos que abarca un largo periodo de tiempo y en donde la visita y la imagen de Josep Tarradellas es un instante en función del personaje homenajeado por el film Joan Rebull.

A pesar de que Josep Tarradellas no es el protagonista del film, podemos observar una diferencia sustancial con imágenes de anteriores visitas y es que la estética militarista que veíamos en los actos y visitas del franquismo ha desaparecido. Ahora tenemos una imagen de un acto civil que podría ejemplificar la evolución que la política española esta desarrollando en esos años, pasando de una dictadura militar a una democracia civil.

4.2.3.5. Conclusiones

Como conclusión final de este apartado apuntar que la ciudad tiene escasa importancia para los noticiarios profesionales, exceptuando las visitas de los grandes personajes. Es una ciudad de provincias sin capitalidad administrativa y sin relevancia en la actividad política de buena parte del siglo XX. Esa falta de interés para los profesionales es cubierta, en parte, por los cineastas no profesionales. Eso explicaría la importancia documental de las filmaciones realizadas de las actividades falangistas en los primeros años de la posguerra española.

Pero como hemos explicado, existirían diferencias importantes entre la visión que da el cine profesional y el no profesional de estos actos políticos, visitas y conmemoraciones. En el cine profesional la noticia se centra en el personaje relevante y nos transmite una ideología en función del organismo que la ha creado. Esa ideología presenta la noticia en clave nacional porque esta pensada para una amplia audiencia (nacional y extranjera). En cambio, las filmaciones no profesionales están concebidas para tener un recuerdo del acto o visita. Su visión del acto o visita se ha de entender en clave local porque esta concebida para una audiencia reducida (pueblo o familia) y por ello el contenido ideológico de la filmación no esta en las imágenes sino en la selección de momentos que son captados por la cámara. Esta selección esta en función de las personas que filman, de sus deseos y de su ideología socio-política que les lleva a recoger unos actos u otros, unas imágenes u otras.

Además de los aspectos ideológicos hemos de tener en cuenta que hay factores técnicos que marcan la lista de temas de carácter político que se filman. Estos factores técnicos determinan tres épocas diferentes:

- 1) La fragilidad o inexistencia de una industria cinematográfica en el primer tercio del siglo XX y la escasa apuesta de las instituciones políticas locales por el cine como medio de propaganda o publicidad de sus actividades hace que se hayan recuperado pocas filmaciones políticas de ese periodo. Incluso las referencias hemerográficas son escasas, cuando entre 1900 y 1940 es muy habitual que la prensa local recoja filmaciones y estrenos de films locales.

2) Los problemas de localización o conservación afectan especialmente al segundo tercio del siglo XX (años 30 y 40 especialmente). En este periodo la preponderancia en las filmaciones del cine familiar hace que las dificultades de investigación y localización de este tipo de cine reduzcan el número de filmaciones de acontecimientos políticos localizados. Pero en este caso resultan curiosas una serie de contradicciones, como la inexistencia de filmaciones sobre la proclamación de la República en la ciudad y, en cambio, la existencia de filmaciones de actos relacionados con la religión y el falangismo. Esto nos puede llevar básicamente a dos conclusiones:

- El cine familiar, fuera del ámbito del mundo de la fotografía profesional, era muy minoritario y estaba reservado a una clase elitista con gran poder adquisitivo (burguesía alta) y una ideología mayoritariamente conservadora.
- El cine familiar acostumbra a reflejar las vivencias directas de las personas que participan activamente en lo que reflejan o bien se encuentran próximos geográfica o ideológicamente al acto filmado. Estos cineastas familiares no son reporteros de la vida socio-política de la ciudad, simplemente filmar para tener un álbum familiar con imágenes en movimiento. Por ello es posible que el miedo a filmar algo que puede ocasionarles problemas coartara a los individuos a hacerlo. Si a eso sumamos las dificultades institucionales que en la década de los años 40 se ponen a las filmaciones en espacios públicos y de actos oficiales (censura, petición de permisos...) tenemos una panorámica de las posibles razones de esta escasez de filmaciones de ciertos actos.

3) El tercer tercio del siglo XX (años 60 y 70 especialmente) es el del boom del cine amateur y ello nos permite ver como ciertas actividades, visitas o conmemoraciones son reflejadas más en el cine; pero son actos condicionados por factores mencionados como la escasa apuesta de los organismos oficiales por el cine profesional o la filmación de acontecimientos en los que se participa, aunque sea como espectador. Aunque en estos años la resonancia y planificación del acontecimiento resultan fundamentales para una mayor o menor repercusión en el mundo del cine no profesional, reflejo por otra parte de la repercusión de estos actos en la vida de la ciudad.

Estas tres etapas, también serían tres etapas evolutivas en cuanto a la tecnología y el lenguaje cinematográfico. Así, el cine profesional va evolucionando desde sus inicios y mientras evoluciona desarrolla un lenguaje cada vez cargado de intencionalidad política e ideológica, tanto en las imágenes como en la voz, importante especialmente en el NO-DO. El cine profesional, en cuanto a los noticiarios españoles estudiados, pasa de ser un cine primitivo de selección de imágenes a un cine de utilización y manipulación de las imágenes para la propaganda. En cambio el cine no profesional sigue vías diferentes. El cine familiar continua manteniendo desde sus inicios elementos primigenios de recuerdo, mientras que el cine

amateur es el que más evoluciona, ya que parte del cine familiar y acaba desarrollando elementos de discurso cinematográfico.

La comparación en este apartado entre cine profesional -noticiarios básicamente- y no profesional nos permite también plantearnos la idea de que estamos ante dos tipos de documentación de origen distinto. El cine profesional, los noticiarios, es una documentación oficial que nos lleva a la elaboración de una historia visual oficial basada en la visión de los acontecimientos desde el poder, en consecuencia vemos la mirada de un realizador que, durante buena parte del siglo XX en España, está controlado por un régimen dictatorial que somete a censura la información. En cambio el cine no profesional sería una documentación no oficial que nos permite elaborar una historia visual ciudadana, basada en la visión que de los acontecimientos tiene la gente de a pie; la mirada del espectador de esos actos o acontecimientos. Además de esto hemos visto otros aspectos importantes, como son:

- Las imágenes del cine no profesional no constituyen una crónica de los actos ni de todos los acontecimientos vividos en Reus. Hemos visto que no podemos reconstruir visualmente todos los acontecimientos de la ciudad, porque faltan actos o visitas y las imágenes no profesionales que se conserva no son, en porcentaje muy elevado, crónicas de los hechos sino momentos puntuales. A pesar de ello, podemos apreciar una evolución socio-política, bien mediante la comparación de distintas filmaciones sobre la visita de un mismo personaje, como Franco por ejemplo, o bien comparando el acto o la actividad que vemos con su funcionamiento en el presente -si pervive-, como en el caso del Parc de Nadal.
- El cine necesita el complemento de otros documentos y a la vez es complemento de otros documentos. El cine no es un documento que por sí solo puede explicar un hecho histórico. Igual que la mayoría de los documentos el cine no profesional da una visión desde un punto de vista concreto del hecho. Igual que otros documentos el cine no profesional no da una visión neutral del acto, porque su visión está mediatizada por la selección de imágenes filmadas por el cámara. Si que te permite ver aspectos que pasan desapercibidos o que no son descritos por la crónica escrita, o contrastar las descripciones de asistencia y emoción del público dadas por las crónicas oficiales. Lo que ocurre es que cuanto más elaborado es el documento visual la retórica, en este caso visual y sonora, es mucho mayor y la descripción del acto puede ser manipulada ideológicamente. En ese caso adquiere importancia el fondo y lo que pasa en él, que en muchas ocasiones no está detallado en otras crónicas no visuales; en cambio, en el cine no profesional menos elaborado -el cine familiar- todo el conjunto de la imagen sigue teniendo la misma importancia para el historiador, siempre que tenga en cuenta las limitaciones técnicas y de selección de imágenes¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Román GUBERN en 1936-1939: La guerra en España en la pantalla. De la propaganda a la historia, Madrid, Filmoteca Española, 1986, p. 12; plantea una serie de intervenciones de realizador-operador en los documentales

- Volvemos a comprobar que el cine no profesional filma imágenes de alegría. Actos propios, viajes, actos en los que se participa con los amigos o visitas a las que el cámara asiste ilusionado y no obligado conforman el universo visual del cineasta no profesional en este apartado. En el caso de Reus no hay ninguna filmación donde en el acto ocurra algo extraordinario que le dé un carácter de tragedia. La filmación del asesinato de Kennedy por Zarpruder, siempre es puesta como ejemplo de documento audiovisual no profesional, pero que Zarpruder filmará el asesinato de Kennedy constituye una casualidad. El objetivo de Zarpruder no era filmar el asesinato de Kennedy, porque en principio -salvo el asesino- nadie lo sabía. Zarpruder iba a recoger con su cámara la visita de Kennedy a Dallas como Gonzalo de la Guardia, por ejemplo, recoge la visita de Franco a Tarragona. Para ambos es un día de fiesta en el que verán a una personalidad histórica y desean tener un recuerdo permanente de ello. En el caso de Zarpruder este filma algo extraordinario y eso no ocurre en las filmaciones no profesionales de Reus. No hay nada extraordinario y, por tanto, son imágenes de momentos felices, porque incluso el traslado de los restos de Prim son imágenes de momentos de orgullo y de exaltación de la ciudad de Reus y ninguna de las filmaciones que recoge este hecho lo plantea como un hecho trágico o triste.

4.2.4. Ferias y Exposiciones

Aunque las ferias y exposiciones podrían incluirse en otros temas están aquí porque las ferias y exposiciones, constituían todo un acontecimiento social en la ciudad de Reus y tenían un carácter extraordinario que cuadra perfectamente con las características de este tema. Por una serie de circunstancias especiales, ya explicadas, este apartado es el más importante de este tema, ya que suponen más de la mitad de las referencias del mismo.

profesionales que elimina la aparente inocencia y neutralidad de los mismos y permite hablar de propaganda. Estas cuatro instancias son:

- 1) "Durante el rodaje, mediante su selección intencional de espacios ópticos (de temas y de detalles), gracias a la selectividad del encuadre, y su selección intencional de los momentos o fases que juzga pertinentes para ser registrados sobre película".
- 2) "Durante el montaje, mediante los descartes (supresiones), combinaciones o yuxtaposiciones intencionales de fragmentos de película, que construyen el sentido del discurso icónico. Con los mismos planos pueden estructurarse dos discursos radicalmente opuestos gracias al montaje."
- 3) "Al confeccionar la banda sonora, mediante el comentario de una voz en off autoritaria, investida con los atributos del saber y de la veracidad, que interpreta las imágenes y orienta su lectura."
- 4) "Mediante la música presente en la banda sonora, que connota a las imágenes con una transparencia insidiosa que impide al espectador tener conciencia de su intervención manipuladora, pues se oye sin ser escuchada."

En el cine no profesional, el cine amateur tendría las mismas posibilidades de montaje, mientras que al cine familiar solamente le afectaría la selección durante el rodaje, porque ni monta, ni añade voz en off o banda musical. Pero, siempre hemos de tener presente, en esa selección de imágenes durante el rodaje, las limitaciones técnicas del cine familiar como la duración de los rollos de película y lo que psicológicamente supone esto para el cámara aficionado.

4.2.4.1. Ferias de Muestras

La gran mayoría de las referencias cinematográfica de este apartado corresponden a la Feria de Muestras, por su programación periódica (cada 6 años entre 1940 y 1960, trianual entre 1963 y 1972 y bianual entre 1974 y 1984) que la convertía en un acontecimiento periódico y extraordinario a la vez y por la convocatoria de diversos concursos amateurs extraordinarios con ella como protagonista. Además, es un acontecimiento que se desarrolla en paralelo con el cine no profesional. El paso de los años y de las ediciones nos muestran tanto la evolución de la Feria de Muestras como la del cine no profesional de Reus.

Más adelante veremos esa estrecha relación entre la Feria y el cine no profesional de Reus, pero antes hemos de hacer una pequeña introducción histórica. La Feria Oficial de Muestras de la Provincia de Tarragona -denominación oficial en sus orígenes, catalanizada en 1976 y cambiada en 1984 por la de Fira General de Mostres y en 1985 por la de Fira Catalana del Consumidor- nace en 1942 como consecuencia de una serie de circunstancias y causas que impulsan al teniente de alcalde Juan Juderías Cano, quien posteriormente será su primer director, a proponer al ayuntamiento, y posteriormente al Ministerio de Industria y Comercio, la realización de una Feria en Reus¹⁷⁰. En el origen de esta feria esta la tradición de Reus como plaza ferial desde la Edad Media¹⁷¹, la visita de Franco a Reus¹⁷² y la apuesta del régimen franquista por este tipo de acontecimientos¹⁷³.

El objetivo de la Feria, para el Alcalde de Reus Antonio Valls i Julià, era promocionar la ciudad para que se hiciera "sentir en las altas esferas del Gobierno, el valor de tanta riqueza"¹⁷⁴; mientras que para opositores al régimen como Josep Recasens la Feria era para el régimen franquista era una manera de "exterioritzar una riquesa fictícia i una falsa prosperitat"¹⁷⁵. Así, según el propio Recasens, la Feria, de la

¹⁷⁰ Joan M^a THOMÀS, op. cit., p. 80; indica otro origen de la idea, diciendo "que la idea del certamen no fou del reusenc [José M. Fontant Tarrats], sino d'un tal Jefe de la Sección de Tratados del Ministerio de Industria y Comercio, de Madrid, el nom del qual desconexem, que la hi proposà". Es más verosímil la hipótesis planteada por M. Carme BIGORRA i TRILL: La Fira de Reus. De la "Feria Provincial de Muestras" a la "Fira Catalana del Consumidor" (1942-1992), Reus, Cambra Oficial de Comerç i Indústria de Reus, 1992, pp. 11-50 quien otorga la autoría de la idea a Juan Juderías Cano, ya que probablemente este envió la propuesta al Ministerio y ese funcionario que menciona Thomàs fuera quien aprobará o impulsará la idea.

¹⁷¹ v. BIGORRA i TRILL, op. cit., pp. 11-50.

¹⁷² BIGORRA, op. cit., p. 57; comenta que como consecuencia de los preparativos de la visita de Franco el 30 de enero de 1942 en que se le ofrece una serie de productos de la ciudad "el Tinent d'alcalde Sr. Juan Juderías, en la reunió de la Comissió Permanent celebrada el dia 6 de febrer, exposà la conveniència de la celebració d'una *Exposició de productos del campo y de manufacturas industriales*, amb la finalitat de posar a l'abast del públic l'oferta productiva de la ciutat".

¹⁷³ Josep RECASENS i MERCADÉ, op. cit., p. 70, comenta que "Això de fer fires de mostres és com una mania que heu agafat, sense tenir en compte que la crisi, les dificultats actuals i l'anormalitat regnant no són a propòsit per a tals manifestacions, que talment semblen dedicades a exterioritzar una riquesa fictícia i una falsa prosperitat".

¹⁷⁴ BIGORRA, op. cit., p. 62.

¹⁷⁵ RECASENS, op. cit., p.70

que por otra parte alaba como idea, fue aprovechada y explotada "per fer propaganda falangista, convertint l'acte inaugural en una manifestació esencialmente política"¹⁷⁶; aunque no es únicamente el acto inaugural sino toda la Feria la que se convierte en un aparador de las instituciones y organismos del nuevo regimen¹⁷⁷.

Esta primera Feria también supone una reforma urbanística importante, creándose la actual Plaza de les Oques y urbanizando y dándole utilidad a la zona comprendida entre el Hospital y el Paseo Sunyer, donde antiguamente se ubicaba la fábrica de aviones y el velódromo.

La Feria se inaugura el 20 de octubre con la presencia del Ministro Secretario General del Partido José Luis de Arrese y Magra y del resto de las autoridades provinciales y locales. Junto a la exposición de stands se crea un programa de actividades culturales paralelas como juegos florales, conciertos, concursos, festivales infantiles, conferencias, partidos de fútbol, bailes, fuegos de artificio... Así se crea una doble idea de exposición-muestra industrial y fiesta ciudadana¹⁷⁸. La Feria constituye un éxito inesperado de público, según las cifras dadas por la prensa local, y ha de prorrogarse hasta el 8 de noviembre¹⁷⁹. El balance positivo de la primera Feria Oficial de Muestras de la Provincia de Tarragona consolida la idea de realizar Ferias cada 6 años. Con los años va perdiendo el carácter de propaganda falangista y se convierte en una manifestación del desarrollo del país y de la ciudad. A través de ella vemos el cambio social que se produce en la cultura material que rodea al individuo en su vida cotidiana y los cambios la industria de Reus¹⁸⁰. A partir de entonces los hechos más notables de cada edición, hasta 1984, son los siguientes¹⁸¹:

¹⁷⁶ RECASENS, op. cit., p.70

¹⁷⁷ Según los datos que aporta M. Carme BIGORRA (op. cit., p. 55-74 y la primera gráfica del anexo) el 23,53% de los expositores corresponden a instituciones y órganos oficiales o culturales. Además, el 14% de las empresas que se presentan son de Barcelona. Así el ámbito provincial que deseaba tener la Feria no se aprecia en esta primera edición, ya que, además, el resto de los expositores son de Reus (68,75%).

¹⁷⁸ Además, siguiendo la tónica general de la época para acontecimientos oficiales se decreta festivo el día de la inauguración de la Feria. Pero no todos los reusenses consideran adecuado la existencia de una programación festiva, como en el caso de Josep Recasens (op. cit., p. 70) que comenta: "resulta inadecuata l'envolat, l'església i en general el programa de festes. Uns Jocs Florals -o, millor, uns "Juegos Florales"-, una carrera de cambres, festivals del pentinat i de la moda, orquestres de "jazz" i de "hot", tronades, focs artificials i ballaruga és molt propi d'una festa major però impropia completament d'una fira de mostres".

¹⁷⁹ v. BIGORRA, op. cit., p. 69.

¹⁸⁰ Es muy interesante ir comparando los diferentes gráficos sobre los expositores de la Feria que M. Carme BIGORRA ofrece en su trabajo sobre la Feria de Muestras (op. cit., anexos finales), en ellos vamos viendo que los organismos oficiales y culturales van perdiendo peso específico y como los de distribución y servicios -sector relacionado con artículos del hogar- van ganando espacio. También podemos ver como la presencia de expositores de fuera de Reus va aumentando hasta convertirse no en una feria provincial, sino regional o catalana, tal y como acabara denominándose.

¹⁸¹ Para el desarrollo de las diferentes ediciones de la Feria es esencial el libro de M. Carme BIGORRA, op. cit.

- 1948 (2ª edición).- Queda establecida la periodicidad de 6 años para su celebración ante la imposibilidad de realizarla antes. Además, el Ayuntamiento adquiere más protagonismo en la organización en detrimento de la Organización Sindical. Finalmente, la Feria supone la culminación de la construcción de la sede del nuevo Mercado Central, cuya nave se convierte en el eje central del nuevo recinto ferial que surge a su alrededor. De nuevo fue un gran éxito lo que hizo que se prorrogara una semana más.
- 1954 (3ª edición).- La base esencial del recinto ferial pasa a ser el paseo Sunyer, alrededor de la plaza de les Oques, que gracias a la Feria consigue el iluminado público permanente. En esta edición destacan una gran cabalgata que recorre las calles de Reus el día de su inauguración, una mejor sectorización de los stands y la implantación del Día de las Comarcas. En cuanto a las principales atracciones de esta edición fueron "El hombre rana" (exhibición de un hombre rana dentro de una gran pecera) y la "Luz negra" (iluminación para la avicultura).
- 1960 (4ª edición).- El emplazamiento vuelve a ser el Paseo Sunyer y la feria se consolida, aumentando el número de expositores y manteniendo aspectos de ediciones anteriores como los Días de la Comarca. Entre los atractivos de esta edición está la iluminación del recinto, realizada por Enher; las maquetas del pantano de Siurana y de las futuras instalaciones de Industrias Químicas de Tarragona, el tren oruga y la novedad de los puestos de salchichas Frankfurt.
- 1963 (5ª edición).- Es la edición del cambio. En primer lugar, su periodicidad pasa de los 6 años a 3 y, en segundo lugar, su ubicación se traslada al paseo Mata. A parte de estas novedades, entre sus atracciones estarán el tren oruga que recorrerá el recinto, la exposición de chinchillas y la realización de diferentes días temáticos como los dedicados a la Cooperación Agraria o a la Avicultura. También es la única edición en la que su catálogo-folleto recoge la convocatoria de un concurso de cine amateur sobre la Feria.
- 1966 (6ª edición).- Esta edición será recordada por el incendio del pabellón cerrado el día 25 por la noche a causa del fuerte viento que alcanzó rachas de 130 km/h. El pabellón quedó totalmente destruido y el fuerte viento arrasó buena parte del recinto exterior, destruyendo la entrada y haciendo caer dos de las grandes grúas expuestas. El día 26 visita la Feria, para ver los daños causados por el vendaval, el Gobernador Civil Sr. Fernández que tras el recorrido por las instalaciones y ante los congregados afirmó que la Feria continuaría y así lo hizo abriendo nuevamente el día 27. A parte de este problema, la Feria continua en la misma ubicación que la edición anterior y los principales actos seguirán siendo los Días de las Comarcas y el Día de la Provincia. En cuanto a los atractivos expuestos estaban la fuente de la entrada, una cascada ornamental y una gran grúa con un coche colgando.
- 1969 (7ª edición).- Esta edición marca una nueva etapa al trasladarse al emplazamiento que hasta la fecha es el

- definitivo: el terreno ocupado por la antigua estación Avenida, actual parque de Sant Jordi. Este traslado llevó a una nueva concepción del recinto ferial dividido en cuatro partes por un lago central artificial que se convirtió en la atracción de esta edición. Otras atracciones fueron el tren oruga para recorrer el recinto, el desfile del Circo Americano por la Feria y las calles de Reus y el salón de actos donde se celebraron los actos de los días dedicados a temas específicos o las comarcas. Estas novedades hicieron que se batieran récords de expositores y de visitantes.
- 1972 (8ª edición).- La Feria se consolida en su nueva ubicación y continua batiendo récords de visitantes. La noticia más destacada en esta edición es la inauguración de la misma por el Ministro de Comercio e Industria Enric Fontana Codina. Los actos paralelos siguen la misma tónica que años anteriores y las novedades que más atrajeron al público en esta edición fue el stand de SAMSA, con un nuevo modelo de coche, y la instalación de un circuito cerrado de televisión en el stand del Diario Español.
- 1974 (9ª edición).- Esta edición abre un nuevo cambio en su periodicidad que pasa a ser bianual. El viento vuelve a aparecer con rachas de 120 km/h que causan algunos desperfectos, sin llegar a los destrozos ocasionados en 1966. En cuanto a las novedades estaba la presencia del sector petroquímico por primera vez y en cuanto a los aspectos más destacados para el público fueron la ornamentación con elementos alegóricos a la agricultura, industria y comercio, que algunos consideraron caduca para una feria moderna.
- 1976 (10ª edición).- Esta fue la primera Feria tras la muerte de Franco y los nuevos aires se notaron en esta edición. La principal novedad fue la inauguración del nuevo pabellón ferial, pero además se aprobaron los nuevos Estatutos de la Junta del Patronato de la Fira que daban una nueva denominación al evento: Expro-Reus (Exposición Provincial a Reus). Dentro de las actividades también hay importantes cambios, los actos complementarios serán esencialmente congresos y jornadas técnicas relacionadas con el mundo de la agricultura, industria y comercio. Además, el concepto ornamental del recinto cambia y se crea una amplia zona ajardinada para relax de los visitantes en lugar de las antiguas pequeñas zonas ornamentales. Entre los productos expuestos que más atrajeron al público estuvo el nuevo Ford Fiesta, el stand del Gran Bazar y la muestra de frutos de Cataluña con un escudo de Cataluña con las cuatro barras formado por variedades de manzanas.
- 1978 (11ª edición).- Una de las novedades más importantes de esta nueva edición fue el cambio de fechas. La Feria se traslada al mes de mayo. Otra novedad fue la creación de la Insignia de Honor de la Feria. Entre los atractivos esta edición estuvo la inauguración realizada a cargo del Presidente de la Generalitat Josep Taradellas, con lo que por primera vez la bandera catalana presidía el recinto ferial. En cuanto a su actividad se mantuvieron las jornadas y congresos

paralelos, que este año se dedicaron a la avellana y almendra, a la evolución industrial, a la micología y a la pequeña y mediana empresa. Entre las atracciones de la Feria de este año estuvo el mini-zoo y el carrusel de poneys.

1980 (12ª edición).- La Feria ya se había consolidado en la nueva etapa y mantenía una estructura de actos, fechas y organización similar a la de la edición anterior. De nuevo el presidente de la Generalitat, en este caso Jordi Pujol, inaugura la Feria. Los congresos, jornadas y simposiums de este año estarán relacionados con la almendra y la avellana, con los técnicos de economía e industria y habrá jornadas agrarias y de automoción, simposium de banca y jornadas de tráfico marítimo. Entre los actos destacados de esta edición estarán la elección de la pubilla de la Feria, el programa especial de radio para los niños y un concierto coral.

1982 (13ª edición).- Dos novedades de carácter jurídico son las más importantes de esta edición, la adecuación de los Estatutos a la nueva situación política surgida tras el traspaso de competencias en materia de Ferias a la Generalitat y la aprobación definitiva de la nueva denominación de Fira Catalana del Consumidor. En cuanto a las actividades se continuo con las jornadas y los días específicos como el Día del Economista, se vuelve a elegir Miss Feria y se realizan homenajes a Forges y Joan Rebull. Los metros cuadrados de exposición se mantienen por encima de los 47.000 y los expositores por encima de los 200.

1984 (14ª edición).- Esta edición estará marcada por el mini-travase del Ebro y el tratado de adhesión a Europa. De nuevo es inaugurada por el President de la Generalitat Jordi Pujol y la novedad más destacada es que se celebra junto con la I Fira Internacional de Fruits Secs. El gran atractivo de este año para el público fue el juego de la oca con importantes premios para los participantes. Aunque esta edición estuvo marcada por una lluvia torrencial que ocasionó algunos problemas solucionados rápidamente.

A partir de 1985 la Feria será anual y más profesionalizada, y en 1986 volverá a realizarse en otoño (octubre) como en las primeras ediciones. Pero, en la segunda mitad de la década de los años 80 el cine no profesional de Reus ya había desaparecido y Feria hace años que ha perdido interés para los cineastas.

Entre 1942 y 1985, en la relación entre la Feria y el cine los aspectos más destacados son los siguientes:

1) Ediciones sin referencia.- No de todas las ediciones celebradas entre 1942 y 1985 se han encontrado referencias cinematográficas. La ausencia más significativa es la de la 1ª edición de 1942. No-Do acababa de nacer el 1 de septiembre de 1942 y no recoge esta primera edición de la Feria que se celebra en la segunda mitad de octubre y el cine amateur en los años 40 no existe. Las dificultades de recuperación del cine familiar también explicarían esta ausencia y la falta de referencias de la edición de 1978, ya que el cine amateur no presto atención a la edición de ese año. Finalmente a partir

de 1982 tampoco hay constancia de imágenes cinematográficas recuperadas sobre la Feria. En este caso las explicaciones estarían en la desaparición del No-Do el año anterior y la irrupción del vídeo que acaba con el cine no profesional.

2) Evolución de las referencias.- La Feria de Muestras reúne un total 49 referencias¹⁸² de films, de las que 4 son profesionales, 39 amateurs y 4 familiares. Estas referencias repartidas por las diferentes ediciones nos dan los siguientes resultados:

- 1948.- Solamente hay 1 referencia que corresponde a una noticia de No-Do titulada *La II Feria de Muestras de la provincia de Tarragona*.
- 1954.- Hay 2 referencias, un documental de La Caixa del que desconocemos su título y un film familiar realizado por un fotógrafo local (Josep Busquets) cuyo título es *Construcció i inauguració de la III Feria de Mostres*.
- 1960.- Hay 12 referencias: 1 profesional que corresponde a una noticia del No-Do titulada *Feria de Muestras de Reus inaugurada por el Ministro Sr. Gual Villalbí*, y 11 amateurs¹⁸³.
- 1963. Hay 4 referencias: 1 profesional de otra noticia del No-Do titulada *La V Feria Provincial de Muestras de Reus* y 3 amateurs¹⁸⁴.
- 1966.- Tenemos 6 referencias: 5 amateurs¹⁸⁵ y 1 familiar de Josep María Baiges (*Incendi a la Fira de Mostres*)
- 1969.- Hay 13 referencias: 11 amateurs¹⁸⁶ y 2 familiares de Josep María Baiges (*Fira de Mostres*) y de Andreu Farga (*Construcció de la Fira de Mostres 1969*).

¹⁸² Aunque aquí demos 49 referencias y en la estadística del primer apartado de este capítulo y la de los anexos se hable de 47 no es ningún error o contradicción, ya que de estas 49 referencias 2 no corresponden a cineastas amateurs de Reus (en 1972 dos films amateurs presentados al concurso sobre la Feria de Muestras de ese año son de Montblanc y Tarragona) y no son contabilizados en las estadísticas que figura en los anexos 1.10, 2.10, 2.11 y 2.12.

¹⁸³ Los films amateurs realizados en 1960 son: *Feria de Muestras* de Marcos Maré Massó, *Reus abre sus puertas* de José Romeu Clofent, *Detalles de la feria* de Antonio Martra Nolla, *IV Feria Oficial de Muestras de la Provincia de Tarragona a Reus* de Sebastian Claverí y *IV Feria Provincial de Muestras* de Josep Maria Gort.

Los films realizados en 1961 son: *A la feria* de Francisco Mercade Bosch, *La feria y yo* de Lluís Ripoll Querol, *Feria de Muestras* de Antonio Cavalle Maresma, *Lux Lumen* de Josep Batista Adell y *Documental de la feria* de José Roca Aguiló.

Finalmente esta el film *Feria de Muestras* de Antonio M. Vidal Colominas que no se ha podido precisar su fecha pero que todo los indicios (actividad cinematográfica del autor y otras filmaciones) nos indican que sus imágenes han de referirse a la Feria de 1960.

¹⁸⁴ Los tres títulos y sus autores son: *Record (V Fira de Mostres)* de José Romeu Clofent, *La fira* de José Batista Adell y *V Fira Provincial de Muestras (Fira de Reus)* de Antonio Martra Nolla.

¹⁸⁵ Los títulos y autores son: *El pillete de la Feria* de Gonzalo de la Guardia, *Visitando la VI Feria* de José Romeu, *A la Feria* de Francisco Jané, *Feria de Muestras (Dia d'Esplai)* de Antonio Martra Nolla y José Cuadrada y *Huracà a Fira de Mostres* de José Batista.

¹⁸⁶ Los films amateurs realizados en 1969 son: *VII Feria de Muestras* de Salvador Sainz, *Fira de Mostres* de José Bargalló Badía, *Feria de Muestras*

- 1972.- Hay 4 referencias, todas ellas amateurs¹⁸⁷, de las que 1 es de un cineasta de Montblanc y otra de uno de Tarragona.
 - 1974.- Tenemos 3 referencias amateurs¹⁸⁸.
 - 1976.- Hay 2 referencias amateurs de José Romeu Clofent (*Expro/Reus 76*) y de Rafael Saludes y Jordi Vall (*Expro-Reus 76*).
 - 1980. Tenemos otras 2 referencias amateurs de Josep M^a Mitjà (*Expro-Reus 1980*) y de Josep Romeu Clofent (*Fira de Mostres 1980*).
- 3) La atención del No-Do y otras filmaciones profesionales a la Feria.- Solamente en 3 ocasiones el No-Do presta su atención a la Feria de Muestras. Fueron en la 2^a edición de la Feria en 1948, en la 4^a en 1960 y en la 5^a en 1966. La noticia de 1948 parece rectificar la ausencia de 1942 ya que muestra la Feria como si fuera una novedad y la resalta porque esta dedicada a la industria en una España azotada por las penurias de la posguerra. En 1960 la noticia únicamente pretende recoger la inauguración que el Ministro Presidente del Consejo de Economía Nacional Pedro Gual Villalbí hace de la Feria, una muestra más de esa habitual presencia de las actividades del gobierno en el No-Do. En cambio, en 1966 la Feria vuelve a ser protagonista del No-Do, pero en una situación socio-económica diferente y con un interés distinto, mostrar el progreso de España.
- El papel que la Feria Oficial de Muestras de la Provincia de Tarragona juega en las noticias del No-Do esta perfectamente resumido en las estas palabras de Saturnino Rodríguez: "El más pequeño atisbo de resurgimiento económico era celebrado con la consiguiente satisfacción siempre laudatoria para la "ingente labor" del Régimen"¹⁸⁹. El progreso económico de España es el eje de estas noticias. En cambio, un documental que La Caixa realiza sobre su presencia en Cataluña en 1954 utiliza la Feria como símbolo identificativo de la ciudad de Reus y del desarrollo industrial de Cataluña, un desarrollo al que contribuye la entidad bancaria.
- 4) El cine amateur y la Feria.- El importante número de referencias de la Feria de Muestras esta en función de la relación de esta con el cine amateur, que empieza en 1960 cuando se convoca el primer concurso especial sobre el tema de

Provincial-Día de Reus de José Romeu Figuerola, *Progrés industrial. Fira de mostres Reus 1969* de Antonio Martra Nolla, *La fira de nit* de Francesc Jané, *La VII fira* de José M^a Gort, *Lo que no es veu a la fira* de José Serra Cortiella, *Domingo de feria* de David Constantí Cunillera y *La ilusión de la feria* de José Serra Cortiella.

Los films amateurs realizados en 1970 son: *Feria de Reus* de Pedro Gili y *Vivim* de Victor Guix.

¹⁸⁷ Los títulos y autores de los films amateurs de Reus son *Un visitante en la Feria* de Francisco Jané Badía y *Reus y sus ferias de muestras* de Rafael Saludes Rams y Jorge Vall Ciré. El film del cineasta de Montblanc es *Visita a la Fira* de Juan Cartañá Amigó. Finalmente, el film del cineasta de Tarragona es *Trets de Fira* de José Sabat Brassó.

¹⁸⁸ Los títulos y autores son: *Vayamos al grano* de Gonçal de la Guardia Giménez, *IX Feria de Muestras* de José Romeu Clofent y *Fira 74* de Jorge Llaberia Escuté.

¹⁸⁹ RODRÍGUEZ, op. cit, p. 258.

la Feria de Muestras. Es en esa década de los años 60 en la que el cine amateur refleja mejor la evolución de la Feria y ese desarrollo socio-económico que esta experimentando la ciudad de Reus, representando ambos una excelente prueba de la mejora material que esta teniendo lugar en los hogares reusenses. En ese sentido la Feria mostrara los avances en aparatos electrodomésticos y el cine amateur, con su popularización, las posibilidades de adquisición de esos nuevos aparatos símbolos del progreso.

En la primera mitad de la década de los 70 esa relación entre el cine amateur y la Feria de Muestras todavía se mantiene fuerte. Pero a partir de 1974 aparecen los primeros síntomas de decaimiento del cine amateur. La Feria de Muestras siempre había sido un tema recurrente en el cine amateur por ser un acontecimiento puntual ampliamente anunciado, genuinamente reusense y especialmente tratado por el cine amateur. En la década de los 70 y en los 80 la Feria reduce su periodicidad sería razonablemente lógico que las referencias cinematográficas aumentaran, pero en lugar de eso disminuyen. La respuesta es sencilla el cine amateur el que está entrando en crisis. Una crisis que en 1982 queda patente cuando en mayo se convoca un nuevo concurso sobre la Expro/Reus 82 y no se presenta ningún film al mismo. Poco tiempo después los concursos amateurs desaparecerán de Reus.

A pesar de estos problemas finales y de la falta de referencias cinematográficas de algunas ediciones, las referencias cinematográficas de la Feria de Muestras son abundantes y nos permiten ver diferentes planteamientos y posturas ante la misma a través de las imágenes.

Básicamente la mayoría de los films realizan una descripción de la Feria con vistas generales y atención especial a los stands más destacados o a las atracciones más interesantes de la edición correspondiente como el tren oruga o los gorros de Cola-cao que se dieron al público. Ejemplo muy claros de este tipo de film son los de Antoni Martra sobre la IVª (*Detalles Feria de Muestras*) y Vª edición (*V Feria Provincial de Muestras*) de la Feria. El cámara actúa de visitante y las imágenes tienen una doble función, en primer lugar, la de trasladar al espectador el paseo que el cámara ha realizado por el interior del recinto ferial, para que este sea un visitante más de la Feria; y, en segundo lugar, servir de recuerdo de la visita que el autor realiza a la Feria para volver a ver las imágenes de la Feria y los stands que más le han atraído.

En algunas ocasiones para realizar el recorrido por la Feria se utiliza una persona a la que se sigue en su recorrido por el recinto. *El pillete de la Feria* (1966) de Gonzalo de la Guardia es un ejemplo de ello, ya que utiliza la figura de un niño para hacer el recorrido. Otro ejemplo es *La ilusión de la feria* (1969) de Josep Serra, en la cual dos hombres acompañados por una guía nos muestran el recinto. La utilización de ese intermediario hace la cámara ya no es la sustituta de los ojos del espectador y por ello es muy diferente la visión se da de la Feria. Ahora la visita de la Feria esta en función de ese intermediario, si es un niño en donde, por ejemplo, veremos más

detenidamente el stand de los caramelos, o si son señores el film prestará más atención a los stands de la maquinaria agrícola. Por ello, la filmación amateur, si utiliza la primera persona para realizar el recorrido, acostumbra a convertirse en un reportaje con una clara función de recuerdo, mientras que si se utiliza la tercera persona acostumbra a convertirse en un film de argumento, porque pretende contar una historia mientras muestra al espectador la Feria, desapareciendo parte esa función de recuerdo que tienen el otro tipo de filmaciones.

Dentro de la Feria también ocurren hechos históricos como pueden ser las inauguraciones de personajes políticos, las jornadas o simposiums, los actos que se desarrollan, sus cambios de ubicación y su construcción o el incendio de 1966. Todo estos acontecimientos bien podrían estar recogidos por el cine en reportajes anuales que explicaran la Feria o la resumieran en cada una de sus ediciones. Pero con las referencias que tenemos volvemos a ver cosas que ya hemos comentado en ocasiones anteriores, como que el cine profesional (No-Do especialmente) dedica poco tiempo a la Feria y su interés esta en función de la presencia de alguna autoridad del régimen o en función de otros planteamientos ideológicos; y que el cine no profesional no actúa de reportero y por ello solamente refleja un día de la Feria, tendiendo a lo fácil: el recorrido por el recinto ferial. Solamente hay un film amateur que puede considerarse un reportaje sobre la historia de la Feria y es *Reus y sus ferias de Muestras* (1972) de Rafael Saludes y Jordi Valls, pero en él la mitad esta dedicado al recorrido por el recinto ferial de 1972 y únicamente la primera mitad hace un recorrido por la historia de la Feria hasta 1972, exponiendo únicamente datos de expositores y visitantes. Sí que podemos encontrar films no profesionales que nos muestran aspectos históricos puntuales de la Feria como su preparación, el incendio de 1966 o la inauguración del nuevo pabellón en 1976. Entre los films que muestra la preparación de la Feria tenemos el de Carles Busquets de 1954 *Construcció i inauguració de la III Feria de Mostres* y el de Andreu Fargas *Construcció de la Fira de Mostres* de 1969. Ambos son documentos sensacionales de los trabajos previos de los paletas y carpinteros preparando la entrada y los stands, del resto de los obreros trabajando en los adornos y los stands y de la preparación del terreno para la construcción del nuevo recinto ferial de 1969.

En cuanto a los films que muestran el incendio de 1966 el más destacable es *Huracà a Fira de Mostres* de Josep Batista, por que recogió lo acontecido inmediatamente después de que se conociera el incendio del pabellón al vivir muy cerca del lugar¹⁹⁰. Aquí si que un cineasta actúa como reportero, pero es una excepción.

En algunos casos estos films, sin dejar de ser simples recorridos por el recinto ferial, presentan algunos elementos críticos o ideológicos. Por ejemplo, el film *A la feria* de 1960 de Francesc Mercade utiliza a un pueblerino como guía para el habitual recorrido por la Feria, pero el personaje que crea

¹⁹⁰ v. en la entrevista que realizo a Josep Batista Adell el 24-VII-1996, donde comenta este hecho (anexo 3.2.3)

David Constantí, el actor que interpreta a ese pueblerino, es una arquetipización del hombre de pueblo. En esa arquetipización vemos a una persona tonta que no sabe que hay que comprar entrada, que no está acostumbrado a los zapatos y necesita alpargatas, que se equivoca constantemente, que pierde los objetos que lleva... Es el típico personaje del tonto en la ciudad que tanto juego cómico ha dado en el cine. Esta exageración, utilizada para construir un film cómico, nos permite darnos cuenta que la Feria y la ciudad de Reus son consideradas un polo de atracción para toda la comarca y que Reus es considerado el centro de la modernidad y en progreso de la zona mientras los pueblos son vistos como algo atrasados y subdesarrollados.

Esa visión del pueblerino ante la Feria tiene ciertos puntos de coincidencia con la visión que algunos cineastas amateurs plasman en sus films sobre los niños y los jóvenes ante la Feria. Coincidencias como las dificultades para entrar o la ingenuidad de los niños y el ensimismamiento ante lo que la feria les ofrece. Pero en este caso los niños utilizan el ingenio para colarse en la Feria o hacer travesuras en ellas, volviendo a emplear argumentos típicos del cine cómico clásico. La utilización del niño como guía del recorrido por la Feria hace que este sea diferente, porque para los niños los elementos atractivos de la Feria son otros: los caramelos, las televisiones, las máquinas de jugar, las diversiones y cosas que los distraigan y se muevan. Esos atractivos siguen constituyendo en el film una muestra de la mejora de las condiciones de vida de los reusenses con la abundancia de cosas y los nuevos electrodomésticos, o sea, una muestra del progreso de la sociedad. Esto aspectos los podemos ver en films como *El pillete de la Feria* (1966) de Gonzalo de la Guardia y *Expro-Reus* (1980) de Josep M. Mitjà.

En 1974 Gonçal de la Guardia Giménez en el film *Vayamos al grano* muestra una variante de esta visión de la Feria utilizando un grupo de jóvenes como guías para el habitual recorrido al recinto ferial. En este caso unos jóvenes que encuentran una entrada y deciden visitar la Feria. La importancia del film está en que muestra un planteamiento crítico de la relación entre los jóvenes y la Feria. En el argumento del film vemos que esos jóvenes no estaban dispuestos a comprar la entrada para ir a visitar la Feria y tras el recorrido, al final del film, dicen que no volverán nunca más, expresando con ello un rechazo hacia la Feria. Realizada por el hijo de Gonzalo de la Guardia, el film muestra la visión de una nueva generación que ya no considera la Feria como un ejemplo del progreso de la sociedad sino como algo antiguo y viejo que no va con ellos. Esta no es la única crítica cinematográfica a la Feria no es la única. No hay muchos ejemplos, pero otros cineastas criticarán otros aspectos, como la mala iluminación por parte de Josep Batista en *Lux Lumen* (1960)¹⁹¹, aunque la realización no es muy buena y cuesta entenderla, o la basura generada por la Feria y el trabajo que conlleva recogerla en los films de Jordi Laberia

¹⁹¹ v. entrevista realizada a Josep Batista Adell el 24 de julio de 1996 en el anexo 3.2.3.

Fira 74 (1974) y de Víctor Guix *Vivim* (1969). En este segundo a la crítica sobre la basura se une una cierta crítica social hacia la gente que no tiene civismo y disfruta de la Feria sin pensar que otros han de recoger lo que ellos ensucian.

Dejando de lado la crítica consciente, hay un punto que llama poderosamente la atención en algunos de estos films no profesionales sobre la Feria: la atención que se le presta a las tradiciones catalanas que se desarrollan durante la Feria. Ejemplos de ello son *Detalles Feria de Muestras* (1960) de Antoni Martra, *Huracà a Fira de Mostres* (1966) de Josep Batista, *VII Feria de Muestras* (1969) de Salvador Sainz, *Progrès industrial. Fira de Mostres Reus* (1969) de Antoni Martra o *Fira 74* (1974) de Jordi Laberia; donde vemos Castells, sardanas, majorets o actuaciones de Esbarts dançaires. Si pensamos que los cineastas no profesionales impresionaban en imágenes en función de lo que consideraban más destacado de la Feria o que más les llamaba más la atención; hemos de pensar que estas actuaciones les sorprenden. Para la organización de la Feria estas eran actuaciones programadas, dentro de los días de las "Comarcas", como algo folclórico, pero para el cineasta no parece ser meras notas folclóricas, porque no filma toda la fiesta que las rodea sino la parte que les hace recordar cierto sentimiento propio de pertenencia a una tierra, la catalana. Este pequeño reflejo de la tradición catalana es absolutamente obviado por el cine profesional, que ni tan siquiera lo refleja como algo anecdótico-folclórico. Para el cine profesional la Feria es un reflejo del progreso económico de la sociedad española. En las tres muestras del NO-DO -*La II Feria de Muestras de la provincia de Tarragona* (1948), *Feria de Muestras de Reus inaugurada por el Ministro Sr. Gual Villalbí* (1960) y *La V Feria Provincial de Muestras de Reus* (1963)- queda claramente reflejado cual es el eje principal del desarrollo pensado para la provincia de Tarragona. Esos elementos son las novedades de la avicultura, el cultivo del arroz, la crianza de visones y chinchillas, la maquinaria agrícola, el turismo y el pantano de Flix. En si se destacan los progresos en la agricultura para superar el hambre, la construcción de pantanos dentro del plan hidrológico y la importancia del turismo para la nueva economía española. Estos elementos no aparecen en las filmaciones no profesionales. Por ejemplo la crianza de visones y chinchillas a la que la noticia de NO-DO de 1963 presta tanta atención ni siquiera es recogida por el film que Josep Romeu realiza sobre la misma Feria (*Record*). A él le interesan más el jeep sobre el alambre, la maquina de hacer pollos asados o la televisión que los visones.

Algunos cineastas amateurs como Josep Bargalló (*Fira de Mostres* de 1969), Rafael Saludes y Jordi Vall (*Reus y sus ferias de Muestras* de 1972), Antoni Martra (*Progrès industrial. Fira de Mostres Reus* de 1969) o Jordi Llaberia (*Fira 74* de 1974) también dan en sus films una idea de progreso, pero esta visión es diferente a la del cine profesional. La diferencia esta en que el cine profesional utiliza estas imágenes para explicar ese progreso en clave nacional, ya que las imágenes están concebidas y dirigidas para el público de toda España; mientras que el cine no profesional solamente se dirige a un público local o privado

y por ello la idea del progreso económico esta expuesto en clave local. Mientras que el cine profesional intenta decirnos que la Feria es una muestra del progreso de España, el cineasta amateur nos explica que la Feria es una muestra de la mejora y progreso de la sociedad reusense, aislando ese progreso del desarrollo de su entorno. En los films no profesionales sobre la Feria no vemos que el progreso que se muestra sea ejemplo de nada, simplemente es la ciudad la que esta cambiando y son sus habitantes los que están mejorando su calidad de vida, llegando algunos films a mostrar la Feria como un ejemplo de la riqueza de la ciudad, como en ocurre en los films de Rafael Saludes y Jordi Vall, Antoni Martra o Josep Bargalló.

4.2.4.2. Otras ferias y exposiciones

Además de en la Feria Oficial de Muestras de la Provincia de Tarragona, las cámaras de cine profesionales y no profesionales han filmado otras ferias y exposiciones como la Exposición de las Aplicaciones de la Electricidad a la Agricultura, la Feria de Sant Jaume y la Exposición Nacional de Rosas.

La Feria de Sant Jaume tiene origen medieval como mercado ganadero. Concedida a la ciudad de Reus en 1343 por el rey Pere III, se establece que se desarrolle hacia finales de julio. Tras atravesar sucesivas crisis, especialmente en la época moderna, la Feria sobrevive como una de sus ferias más importantes hasta principios del siglo XX. Tras la Guerra Civil será la única que se desarrolle en la ciudad hasta 1942 en que se crea la nueva Feria de Muestras. La competencia de esta y por la caída de la ganadería en la zona hace que en la década de los años 50 se cuestione su existencia. En 1959, una serie de personas y sectores económicos, encabezados por Francesc Llevat i Rosell, transforman la Feria en una feria de maquinaria agrícola y le dan un nuevo impulso que la hará pervivir hasta la actualidad¹⁹².

Pese a su longevidad e importancia y a la implicación en ella de la Cooperativa Comarcal de Avicultura, lugar donde trabajaba Antonio M^a Vidal Colominas (uno de los máximos responsables de la Sección de Cine del Reus Deportivo), la Fira de Sant Jaume recibe poca atención por parte de los cineastas amateurs. Solamente tres referencias se han localizado de la misma: *Feria de San Jaime* (1961) de Josep Romeu, de la que solamente tenemos referencias hemerográficas, y dos films familiares *Coses de Reus* (1968) de Jordi Vall e *Imágenes familiares* de Salvador Sáinz, donde la Feria de Sant Jaume comparte protagonismo con otras diversas imágenes familiares.

En cambio, la atención del cine profesional a través del No-Do es relativamente más importante, aunque solamente haya una noticia sobre la misma titulada *En la feria de Reus. Notables aportaciones de los criadores*, en el noticiario 396B de 1950 con una duración de 1 minuto.

Las causas de la diferencia que podemos ver entre la atención cinematográfica que se presta a la Feria de Sant Jaume y a la

¹⁹² Para la evolución de las Ferias de Reus desde la época medieval es muy interesante la introducción que M. Carme Bigorra Trill realiza en su libro sobre la Feria de Muestras de Reus. v. BIGORRA, op. cit., p. 123-124.

Feria de Mostres se hacen difíciles de precisar, aunque podemos apuntar algunas hipótesis:

- No se convoca ningún premio especial de cine amateur sobre la Feria de Sant Jaume.
- La Feria de Sant Jaume no supone un acontecimiento extraordinario porque su periodicidad es anual, además con el paso del tiempo la feria se convierte en un acontecimiento lúdico de paradas de feria más que en una feria cuyo interés puede ser menor para los cineastas no profesionales.
- Hasta finales de la década de los años 50 la feria es eminentemente agrícola y atrae, principalmente, a personas de ese sector que posiblemente no estén tan vinculadas al movimiento amateur, compuesto básicamente por personas de profesiones liberales. Esto puede que retraiga a cineastas amateurs a ir a filmarla o que las personas interesadas en esta feria tuvieran menos inquietudes culturales por el cine que otros sectores profesionales.
- El potencial económico de la organización de la Feria entre los años 40 y 60 puede que fuera escaso y no pudieran permitirse realizar filmaciones propias.

Es evidente, no obstante, esa notable diferencia entre la Feria de Muestras y la Feria de Sant Jaume y con ello simplemente vemos la importancia que un concurso especial de cine puede dar a la hora de obtener imágenes de un acontecimiento. De todas formas, las imágenes que se han podido visionar del NO-DO son muy interesantes para realizar un análisis de ellas y compararlo con algunas de las conclusiones extraídas del análisis de las imágenes de la Feria de Muestras. La noticia muestra típicas escenas rurales, como si se estuviera en cualquier pueblo comprando y vendiendo animales. Incluso en el fondo de las imágenes no vemos una ciudad. Es una sensación completamente distinta a las imágenes de la Feria de Muestras. Mientras que el caso de las noticias de NO-DO de la Feria de Muestras era dar idea de una España que avanza, aquí en cambio se desea mostrar una España rica en productos agrícolas, como bien claramente deja entender la locución de la noticia:

"En Reus se celebra una feria de ganados que comprende las más amplias variedades y especies y que revela también el admirable cuidado de los criadores. Figuran en la Feria representaciones del género mular y también del ganado de cerda con ejemplares muy bien cebados.

Es espléndida la aportación del ganado vacuno que explica también el aumento de la producción lechera de la zona. En total son 700 cabezas las que concurren al ferial. Los caballos se destinan principalmente a las labores de ayuda para el tiro y arrastre. Una escena característica con arreglo al ritual de los tratantes donde se examina la dentadura de la caballería y se discute ampliamente la transacción."

El inciso sobre el aumento de leche no deja lugar a dudas sobre la intención de mostrar un país que supera el hambre y falta de abastecimientos sufrido en la década de los años 40. La noticia deja la sensación de estar mostrando la importancia de la agricultura en la nueva España, incluso en la industriosa y rica Cataluña. Porque la noticia da idea de que la zona del Camp

de Tarragona es rica en ganado vacuno, mular y de cerda; obviando cualquier otro tipo de riqueza. Las imágenes, además, muestran una Feria dedicada a un sector en que la gente no tiene el mismo poder adquisitivo que se mostraba en las imágenes de la Feria de Muestras. Constantemente vemos personas con trajes de pana, sin afeitar o mal vestidos. Mientras que las imágenes de la Feria de Muestras mostraban personas que se vestían de domingo para asistir a un acto festivo, en estas vemos gente un día normal haciendo tratos como cualquier otro día. Aquí aquel pueblerino que veíamos en el film *A la feria* (1960) de Francesc Mercade no se sentiría descolocado. Es otro mundo, que todo parece indicar, que esta alejado del mundo que frecuentan los cineastas amateurs.

Antes de la aparición del movimiento amateur en Reus, entre 1925 y 1936, se realizan en Reus tres Exposiciones: dos ediciones de la Exposición de las Aplicaciones de la Electricidad a la Agricultura (1925 y 1933) y una Exposición Nacional de Avicultura y Cunicultura (1927)¹⁹³. Todas ellas únicas en el Estado, por lo que resulta curioso que el cine solamente le prestara atención a la primera de ellas que quedo reflejada en el film *Reportaje cinematográfico de Reus* de 1925. Como otros muchos films de ese periodo anterior a la Guerra Civil no quedan imágenes del mismo, aunque si referencias hemerográficas, ya comentadas en el capítulo anterior. Hemos de recordar que el film fue realizado por una productora que se traslada a la ciudad con motivo de la Exposición, intentando hacer negocio contratando publicidad para salir en el film. El contenido del mismo era el siguiente, según la descripción ofrecida por el diario Reus¹⁹⁴:

"La Ciudad

Vistas generales [una vista general y del campanario].- Panoramas de los alrededores.- Principales vías comerciales.- Calle de Monterols.- Calle Llovera.- Calle Castelar.- Arrabal de Jesús.- Calle San Juan.- Arrabal de Santa Ana.- Plaza Prim.- Mercado.- Plaza de la Constitución.- Partido de Fútbol.- Salida de Misa del templo de San Pedro.- Ermita de Misericordia.

La Exposición

Llegada del Capitán General de la Región.- Recepción en el Ayuntamiento por las Autoridades.- La Estación Enológica.- Inauguración de la Exposición.- Algunas instalaciones interesantes.- El público en el recinto a la hora del vermouth".

Este esquema del contenido del film recuerda a alguna de las filmaciones amateurs realizadas sobre la Feria Oficial de Muestras, donde primero se presentaba la ciudad y después la Feria, bien con la inauguración o con un recorrido por las instalaciones y siempre se destacaba el público asistente. Aunque en este film de 1929 la idea es diferente. La parte de la ciudad es aprovechada para situar la exposición y hacer negocio con la publicidad contratada y la parte de la Exposición es el acontecimiento estrella que puede resultar atractivo en una

¹⁹³ v. BIGORRA, op. cit., pp. 15-50.

¹⁹⁴ Reus, 13-XI-1930.

explotación fuera de la ciudad. Pero el film resulta un fracaso para la productora y una decepción para la ciudad, por lo que puede que ahí este la explicación de que no se repitiera esta experiencia cinematográfica en posteriores exposiciones; además de la inexistencia de una industria profesional de cine en la zona.

En cambio en 1947, cuando se inicia la andadura del Concurso-Exposición Nacional de Rosas que organiza el Centre de Lectura de Reus, el panorama cinematográfico de la ciudad es totalmente distinto y en cambio las referencias también son muy escasas. El Concurso nace con el deseo de ser un homenaje a la ciudad de Reus cuyo emblema es la Rosa, premiando la mejor rosa de cada variedad. Hay dos razones para suponer que este concurso debería tener un mayor número de referencias. La primera es que desde su nacimiento hasta hoy el concurso se ha realizado sin interrupción, por lo que se celebró durante toda la época dorada del cine amateur reusense. En segundo lugar, resulta que en 1953 dentro de la Secció Excursionista del Centre de Lectura se creo un Grup de Fotografia i Cinema amateur; que en 1956 inicia colabora con la organización del Concurso-Exposición Nacional de Rosas realizando un concurso de Fotografía sobre el tema de las Rosas. Ese concurso se amplio en 1961 al cine amateur, prolongándose su celebración durante toda la década de los años 60. Pero entonces ¿por qué solamente hay dos referencias cinematográficas sobre este concurso en este estudio?. Para responder a esta pregunta hay diversos factores a tener en cuenta:

- El concurso de cine no tiene mucho éxito. Las cifras de participación que aparecen en prensa son muy escasas.
- El concurso de cine es un concurso nacional y, por lo tanto, las referencias de films de cineastas locales son escasas.
- La exposición de rosas es un tema poco atractivo, cinematográficamente hablando, para desarrollar una historia de 15 minutos, por lo que en muchas ocasiones se opta por crear historias paralelas sobre el mundo de la rosa, por lo que la Exposición en si sale en muy pocas ocasiones.
- La distancia temporal entre la fecha de Concurso-Exposición Nacional de Rosas y la de entrega de los films no es muy amplia, eso también lleva a optar por filmar historias relacionadas con las rosas y no el recinto del Concurso-Exposición.
- El Grup de Fotografia i Cinema amateur del Centre de Lectura estaba más centrado en la fotografía que en el cine y era menos numeroso que el del Reus Deportivo, por lo que la colaboración de esta entidad era vital para que tuviera éxito el concurso cinematográfico. Aunque los miembros de la Sección de cine del Reus Deportivo participaran en este concurso, la dirección no se implicó de igual forma que lo hizo con otros eventos como la Feria de Muestras.
- El concurso de fotografía parece interesar más al Grup de Fotografia i Cinema amateur que el del cine.
- Para la organización del Concurso-Exposición Nacional de Rosas, esta actividad paralela no tiene mucha importancia y su

creación no esta en una voluntad propia de dar relieve al concurso con actividades paralelas, sino que se crea porque un año sobraron premios y se pensó que sería interesante crear un premio de fotografía.

Por estas u otras circunstancias solamente nos han llegado dos referencias cinematográficas, una amateur (*Roses de Reus* de 1965 de Antoni Martra) y otra profesional (*Concurso-Exposición de rosas* de 1955 del noticiario NO-DO), en las que aparece el Concurso-Exposición Nacional de Rosas. En la primera el Concurso-Exposición esta enmarcado en una historia, donde un crió aficionado a la fotografía y las rosas se compra una cámara de fotos y se va a fotografiar rosas antes de visitar el XVIII Concurso-Exposición Nacional de Rosas. La historia no deja de tener cierta ironía, que bien pudiera ser crítica, al hacer protagonista a un niño aficionado a la fotografía, ya que se podría interpretar esto como un rechazo a este concurso por parte de los cineastas amateurs locales al pensar que era esencialmente de fotografía antes que de cine.

El NO-DO, en cambio, nos muestra el Concurso-Exposición diez años antes que el film amateur y sin historia paralela, centrándose exclusivamente en la exposición de rosas, en los trofeos, las rosas expuestas y el público que la visita. Lo curioso de la noticia es que no aparece sola, sino junto a otra Exposición-Concurso en Sant Feliu del Llobregat que realiza ese año su 6ª edición. Ambos Concursos-Exposición son, para el Noticiario, una muestra de "la extensión cada día creciente de su cultivo en Cataluña"; o sea, una muestra más de la riqueza de España y de Cataluña. Pero, además, resulta que filman al de Reus no por su relevancia o antigüedad sino porque ese año fue declarado de interés Nacional, destacando el patrocinio del Jefe del Estado ofreciendo un trofeo al vencedor. De nuevo, una noticia de NO-DO sobre Reus tiene una implicación y explicación en clave nacional. En este caso el contraste con la noticia de Sant Feliu acentúa más esta idea, por que simplemente se comenta la noticia como complemento e incluso se le dedica más espacio al de Sant Feliu que al de Reus.

Una comparación exclusivamente de las imágenes del recinto del Concurso-Exposición entre el film amateur y la noticia de No-Do, nos hace darnos cuenta de que, más o menos, estamos viendo el mismo tipo de imágenes, aunque las separe 10 años de diferencia. Así vemos planos generales del sitio, planos de detalles de las rosas y el público en general. Unos 30 segundos es lo que duran las imágenes en el NO-DO y poco más en el caso del film amateur. Esto confirmaría la idea de que la Exposición, a diferencia del recinto de la Feria de Muestras, en sí no tenía un gran atractivo para que el cineasta amateur, ya que no permitía desarrollar historias con muchas diferencias visuales.

4.2.4.3. Conclusión

A modo de conclusión, en este apartado hemos visto que las referencias cinematográficas sobre las Ferias Oficiales de Muestras de la Provincia de Tarragona son las más abundantes, esto permite estudiar su evolución y constatar, en un mismo acontecimiento, las diferencias existentes entre el cine profesional y el no profesional, en este caso sobre todo el cine

amateur. Esa mayor abundancia de referencias esta basada en el afianzamiento del fenómeno del cine amateur en los años 60. En este periodo la Feria se muestra como un acontecimiento no habitual -recordar que su periodicidad es trianual- que permite a los reusenses comprobar el desarrollo industrial y material de la sociedad en que viven. No es hasta los años 70 que aparecen cierta crítica a la Feria en el cine no profesional. Una critica que coinciden con una nueva visión del cine amateur, una visión que se oponía al cine amateur burgués y repetitivo en los temas que hacia la generación anterior. Es precisamente esa nueva generación la que deja más clara esa disociación entre la Feria de Muestras y los jóvenes en films como *Vayamos al grano*.

Este apartado también hemos podido constatar, de nuevo, esa diferencia de objetivo entre el cine profesional y el no profesional. Mientras que para el cine profesional las imágenes recogen cosas con las que mostrar los beneficios que a nivel nacional esta desarrollando el régimen franquista con su labor, para el cineasta no profesional lo que le interesa captar con su cámara son las novedades que poco a poco están llegando a la ciudad y explicar con esas imágenes el orgullo que siente de estar en una ciudad que es capaz de celebrar esa Feria cada 3 años, una Feria que para ellos es una muestra del progreso de su ciudad gracias al esfuerzo de sus ciudadanos y polo de atracción de toda la zona.

El resto de Exposiciones y Concursos que se realizan en Reus se convierten en acontecimientos esporádicos en el cine no profesional. En la diferencia entre las referencias cinematográficas entre la Feria de Muestras y el resto de Exposiciones y Ferias hay una componente cultural en la falta de un concurso de cine amateur centrado en esas otras Ferias y Exposiciones; pero también hay condicionantes estéticos, técnicos e ideológicos. Los condicionantes estéticos están en la versatilidad de imágenes e historias que permite crear la Feria Oficial de Muestras respecto a otros acontecimientos como la Exposición-Concurso de rosas. En cuanto a los condicionantes técnicos están en relación con el desarrollo y popularización del fenómeno del cine amateur en los años 60 y 70, en contraste con la práctica inexistencia de cine no profesional en los años 20 que es cuando se desarrolla la Exposición de las Aplicaciones de la Electricidad a la Agricultura. Finalmente, los condicionantes ideológico y sociales los podemos ver en la comparación entre la Feria Oficial de Muestras y la Feria de Sant Jaume. En esa comparación vemos una feria en decadencia, de claro signo agrícola, que remite al pasado, frente a una Feria de futuro, en crecimiento y que muestra el progreso de la ciudad. La Feria Oficial de Muestras es una Feria que esta más conectada con el mundo profesional en el que se mueven la mayoría de cineastas amateurs y les atrae más; además, su periodicidad no anual la convierte en algo más extraordinario. La suma de todos estos factores explicaría esa enorme diferencia de referencias en el cine no profesional entre la Feria Oficial de Muestras y el resto de Ferias y Exposiciones. Mientras que la incidencia de la creación de un concurso especial por parte de la Sección de Cine del Reus Deportivo sobre la Feria de Muestras

explicaría la diferencia, dentro del cine no profesional, entre este apartado y el resto de los acontecimientos socio-políticos que hemos estudiado anteriormente.

En cambio, en el cine profesional todas estas ferias o exposiciones tienen la misma importancia, son hechos puntuales destacados siempre por algún motivo especial propio de cada una de ellas (hacer negocio en el caso de la Exposición de las Aplicaciones de la Electricidad en la Agricultura de 1925, mostrar la riqueza alimentaria española para la Feria de Sant Jaume en 1950 o la singularidad del Exposición-Concurso de Rosas en Cataluña); e igual que en el resto de los acontecimientos estudiados de este tema, estas imágenes del cine profesional han de ser estudiadas y analizadas en clave nacional, su vertiente local solamente la podemos ver o entender si estudiamos el papel que el régimen político imperante en cada momento asigna política, social o económicamente a la ciudad de Reus.

4.2.5. Conclusión temática.

Según José Enrique Monterde, afirma que el cine profesional "en su carácter de archivo testimonial, el cine no-ficcional actúa como una memoria selectiva, lo cual limita sus evidentes virtudes como fuente documental para el trabajo histórico"¹⁹⁵. Aunque él mismo considera que esa selección, es ya de por sí un elemento "interesante para el análisis histórico"¹⁹⁶. ¿Si esto ocurre en el cine profesional que pasa en el no profesional? Si en el caso del cine amateur los cineastas son conscientes del valor documental que en ocasiones adquieren las imágenes que filman, como explica Manuel Roca (cineasta amateur de Tarragona) en las páginas del Diario de Tarragona:

"Por ser un vehículo testimonial el cine amateur además de las aplicaciones propias de la afición que intrínsecamente contiene, puede resultar un elemento que indudablemente puede prestar un servicio oficial u oficioso a diversas formas de proyección externa de actividades. Como vehículo documental el cine amateur puede ser forma por la cual la sociedad pueda disponer de un archivo de situaciones, acontecimientos o aconteceres que a través de la imagen perduran como testimonio de la vida y existencia de un individuo, de un pueblo, de un país"¹⁹⁷.

No ocurre lo mismo en el cine familiar. Pero, a pesar de esa consciencia, los cineastas amateurs no son reporteros y las imágenes testimoniales de los acontecimientos socio-políticos no las captan con la idea de un recordatorio histórico de los hechos más destacados de su ciudad. Son muy raros los ejemplos de la existencia de cineastas amateurs con afán de cronistas cinematográficos de la vida socio-política de la ciudad. El mismo Diario de Tarragona (2-V-1971) da los pocos ejemplos conocidos de esta actividad de cronista amateurs en Badalona y Tortosa, donde regularmente un aficionado recogía los acontecimientos de sus ciudades, básicamente en las décadas de los años 60 y 70. En ocasiones los cineastas amateurs de Reus y

¹⁹⁵ MONTERDE, José Enrique: Cine, historia y enseñanza, Barcelona, Laia, 1986, p. 156.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Diario de Tarragona, 25-VI-1972.

de Tarragona se plantean la idea de seguir estos ejemplos¹⁹⁸, pero jamás se logra ningún resultado positivo, y como afirma Ramón Agulló en el Diario de Tarragona (2-V-1971) la realización de reportajes "es un hecho muy esporádico"¹⁹⁹. En el caso de Reus estos reportajes se alentaron desde la organización de los concursos amateurs de cine (la Sección de Cine del Reus Deportivo) con premios y concursos especiales dedicados a un tema de actualidad como la Feria de Muestras, el traslado de los restos de Prim, la Olimpiada escolar, el carnaval...; pero no constituyen una crónica anual de acontecimientos de la ciudad.

En resumen, no hay una crónica histórica de la ciudad, sino retazos de su historia, igual que ocurre -según José Enrique Monterde- en el cine profesional. Unos retazos que explicarían el pulso ciudadano y la trascendencia social de determinados acontecimientos en detrimento de otros. Esta selección de acontecimientos, en el caso del cine no profesional, también viene determinada por otros factores, que además de la selección determinan tanto el análisis de este tema como del contenido de cada una de las filmaciones. Esos factores son los siguientes:

- Factores de evolución técnica.- Hasta 1921 Pathé no se inventará una película que permita el cine no profesional y hasta 1930 no surgirá en España el cine amateur. Estas y otras novedades técnicas que irán surgiendo posteriormente marcan 3 etapas muy diferentes en el cine no profesional:

1º) Antes de 1930.- Si bien en otras ciudades de Cataluña, como Barcelona, se producen experiencias de cine no profesional con cámaras de 35 mm, este no es el caso del Reus y hasta la aparición del 9,5 mm en los años 30 no hay imágenes no profesionales de la ciudad. Todos los acontecimientos históricos ocurridos en la ciudad antes de esa fecha se ruedan con formatos profesionales, dando lugar a films bien profesionales o bien semi-profesionales. Pero estos films son escasos por una serie de condicionantes:

- Estos films están vinculados a una industria cinematográfica de producción que jamás se desarrollará ni en la ciudad ni en la provincia. Hay experiencias muy puntuales de empresas locales, como el Teatro Bartrina, que actúan como productoras cinematográficas en momentos muy puntuales y para acontecimientos muy especiales, pero no es la regla general. La inexistencia de este tipo de industria cinematográfica hace que existan pocas referencias de films de este periodo.
- La relativa lejanía de Reus de los centros productores más próximos de Barcelona y Valencia, junto al escaso interés de esa industria respecto a la zona contribuye a ese escaso número de films en este periodo.
- La peculiar fragilidad de los materiales de este periodo, los cambios y circunstancias históricas y que los autores

¹⁹⁸ Ramón Agulló lo plantea en las mismas páginas del Diario de Tarragona (2-V-1971) y en Reus en 1977, Antonio M^a Vidal Colominas, desde su cargo de Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Reus, intenta impulsar una Cinemateca local que fracasa estrepitosamente (Reus. Semanario de la ciudad, nº 1295, 5-II-1977).

¹⁹⁹ Diario de Tarragona, 2-V-1971.

de los mismos no sean reusenses hacen que la pérdida de imágenes de este periodo sea considerable y su recuperación escasa.

Estas circunstancias hacen que antes de 1930 no exista prácticamente ningún acontecimiento socio-político filmado en Reus que haya sobrevivido hasta nuestros días y una única referencia hemerográfica de un film de este tema el *Reportaje cinematográfico de Reus de 1925*.

- 2º) Periodo comprendido entre la IIª República (1930) y primer franquismo (1949).- En este periodo el cine amateur es muy frágil en Reus, la única organización amateur que surge dura poco más de 3 meses. Esto imposibilita la expansión de este movimiento y un mayor número de films no profesionales en este periodo. Por tanto, la mayor parte de las imágenes localizadas son familiares. La compra y utilización del cine familiar no esta al alcance de todo el mundo y el cine en casa es un lujo de ricos que muy pocos se pueden permitir. A las dificultades económicas hemos de añadir las circunstancias históricas, los problemas de abastecimiento de películas²⁰⁰, las restricciones impuestas a los ciudadanos (censura y obtención de permisos de rodaje) y los problemas de conservación y recuperación del material; para entender que el cine no profesional de este periodo siga siendo escaso.
- 3º) Expansión y decadencia (de los años 50 a los 80).- Los diferentes avances tecnológicos (aparición de nuevos pasos -8 y S8 mm-, creación de la película en color para aficionados e incorporación del sonido mediante banda magnética) y la mejora de las condiciones económicas de la población hará que a partir de los años 50 el cine no profesional se expanda, llegando a su auge hacia finales de los años 60. Esa expansión y la aparición de nuevas asociaciones de cine amateur hace que aumente el número de referencias cinematográficas de acontecimientos socio-políticos durante estos años y que sea este el periodo que mejor reflejado esta por el cine no profesional. En este periodo únicamente la recuperación de las filmaciones limita cualquier conclusión que se pueda hacer sobre la ausencia o no de filmaciones de un acontecimiento socio-histórico determinado. A partir de finales de los años 70, la posterior decadencia del cine amateur y familiar, vuelve a limitar más las conclusiones que podamos plantear sobre los motivos de la ausencia de imágenes de determinados actos.
- Factores de evolución del lenguaje y construcción técnica de los films.- A la hora de plantearnos el análisis interno de las imágenes sobre acontecimientos socio-políticos que nos ofrece el cine no profesional hemos de tener presente la forma y construcción técnica de los films. José Enrique Monterde

²⁰⁰ José Enrique Monterde en el capítulo que dedica al "cine de la autarquía (1939-1950) dentro del libro de la *Historia del cine español*, op. cit., p. 185; habla de la escasez de película virgen y repuestos técnicos en el cine profesional en la inmediata posguerra española, un problema que hemos de suponer mucho mayor para el cine no profesional.

afirma que solamente un fragmento de film "en estado bruto, es decir, sin intervención del montaje o la mezcla sonora, podrá ser considerada como fuente primaria"²⁰¹. En el cine profesional supone la pervivencia del negativo de cámara, algo que es escasamente conservado en las filmotecas. En el caso del cine no profesional esto supone descartar el cine amateur ya que un film amateur siempre se monta a partir de positivos originales únicos, creando copias únicas. Muy excepcionalmente podemos conseguir recuperar negativos originales, descartes o varias copias, pero la inmensa mayoría de los cineastas amateurs manipulaban y descartaban material original para crear su film. Solamente nos queda el cine familiar como único tipo de cine que filma y conserva todo en bruto. Pero incluso en este caso podemos poner en duda la afirmación de Monderde, porque en muchos casos el material se remontaba en bobinas más grandes para su proyección, se unían fragmentos para crear una bobina única o se seleccionaba una bobina u otra para grabar algo en función de lo que ya se había guardado.

Los avances técnicos posibilitaron las mejoras en la filmación mediante el autofocus o el zoom. A finales de los años 70 la mayoría de cámaras de cine eran prácticamente automáticas, aunque no llegarán a las sofisticaciones de las actuales cámaras de vídeo. Estos avances técnicos, junto a la aparición del sonido, llevarán a cambios en el lenguaje cinematográfico del cine no profesional. Aunque el mayor avance en este campo esta en propia evolución del cámara durante su proceso de aprendizaje. Muchos cineastas no pasaran de la etapa de cineasta familiar y los que se adentren en el mundo del cine amateur progresaran de forma diferente dominando más o menos las técnicas de montaje y creación. Por todo esto no podemos considerar jamás que este material es siempre un material en bruto, más allá del hecho de que sale directamente de la cámara y eso únicamente en el caso del cine familiar.

Además, hemos de tener en cuenta en nuestro análisis 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, a pesar de que muchos cineastas amateurs nieguen la influencia del cine comercial y en los cineastas familiares esto parezca no ser importante.

En el caso que nos ocupa, las 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. Pero este no es un desarrollo igual en todo el conjunto del cine no profesional. En el momento más álgido del cine no profesional conviven cineastas familiares con un lenguaje básico idéntico al de los orígenes del cine, con cineastas amateurs que dominan el lenguaje cinematográfico y las técnicas de montaje.

²⁰¹ MONTERDE, op. cit., p. 157.

- Factores relacionados con la función final de las imágenes.- Antes de estudiar un film hemos de conocer cual es el objetivo final del mismo, a que público va dirigido y sobre que ámbito geográfico se plantea el contenido. Hemos visto una importante diferencia entre un film profesional, concebido para ser proyectado en toda España como reportaje y cuya función es informar (en algunos casos hacer propaganda); 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. Esta 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 a nivel local tienen poco interés, como hemos visto cuando analizábamos las imágenes de la Feria de Muestras.

No hemos de presuponer que todo el cine familiar o amateur "se convierte en insólito testimonio de la Historia, por el mero hecho de que el aficionado estaba "allí" con su cámara y captó unas imágenes únicas"²⁰². El aficionado nunca está "allí" por casualidad, sino por algún motivo en concreto y no es una persona que tenga una cámara de cine y filme lo que ve porque este recogiendo la historia de su ciudad, sino que una serie de circunstancias socio-económicas hace que tenga una cámara y un motivo concreto le lleva a filmar ese hecho. Ese motivo, que básicamente puede ser el recuerdo, en algunos casos puede ser diferente. Por ejemplo, hemos visto el caso de Francesc Llevat y sus filmaciones sobre actos falangista, la visita de Franco a Reus y la del Conde Ciano a Tarragona. Estos films constituyen básicamente un recuerdo para su autor, pero están enmarcados en unas circunstancias especiales que hacen que no sea este su único origen. Entre 1939 y 1940, Falange Española y de las JONS en Tarragona, como afirma Joan M. Thomàs, da una gran importancia a la propaganda mediante actos políticos²⁰³. Por esas fechas Francesc Llevat colabora activamente en la sección de propaganda de este partido y, muy probablemente (no hay pruebas documentales u orales de ello) se le encargue la filmación de estos actos con su cámara de cine. Esas películas serán después proyectadas a los camaradas. Ya hay un motivo añadido al del mero recuerdo.

- Factores relacionados con el origen del cineasta.- Antes hemos explicado 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 selección de personas que pueden hacer cine no profesional en determinados momentos de la historia de la ciudad. Esas personas seleccionaran 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 una selección de momentos o imágenes que componen esa filmación. Esa selección se realiza en función

²⁰² MONTERDE, op. cit., p. 166.

²⁰³ THOMÀS, op. cit., p. 60.

del pensamiento o ideología de la persona que las filma, porque, como dice Pierre Sorlin, "el filme no transmite sino la realidad «vista por», «transformada por» quienes lo hacen"²⁰⁴ y ello hemos de tenerlo siempre presente a la hora del análisis del contenido visual.

En nuestro análisis, podemos concluir que los acontecimientos que hemos estudiado no están únicamente plasmados visualmente por burgueses ricos. Esto ocurre mayoritariamente hasta finales de la década de los años 40. A partir de principios de los años 50 el cine amateur se expande hacia personas, en su mayoría con profesiones liberales y hacia finales de los años 60 llega, muy escasamente, hacia algún que otro trabajador. Es precisamente esta evolución la que permite ver una mayor variedad de planteamientos visuales de los acontecimientos que vive la ciudad. Pero hacia esas fechas solamente en dos acontecimientos podemos estudiarla: el traslado de los restos de Prim y la Feria Oficial de Muestras de Reus.

4.3. Características visuales de tema de la visión geográfica

4.3.1. División temática

El segundo gran tema que estudiaremos será el de la visión geográfica. En la definición de este tema plantábamos dos enfoques disciplinares con los que afrontarlo: la geografía histórica y la geografía de la percepción. Peter Burke²⁰⁵ desde un punto de vista histórico plantea dos campos en los que utilizar la imagen para el estudio de aspectos geográficos: el estudio del paisaje urbano y la percepción del otro en los descubrimientos y viajes. Los campos expuestos por Burke cuadran con los enfoques geográficos que planteábamos al principio. Así el estudio del paisaje, tanto urbano como natural, es la base del estudio de la geografía histórica y la percepción del otro entra directamente en relación con la geografía de la percepción.

A partir de estos dos ejes plantábamos una subdivisión del tema que es la que seguiremos para el análisis detallado de los films realizados en Reus sobre este tema. Esta división es la siguiente:

1. Acontecimientos naturales: Tipos e importancia.
2. Actividad económica:
 - 2.1. Agricultura
 - 2.2. Comercio
 - 2.3. Ganadería
 - 2.4. Industria
 - 2.5. Pesca
 - 2.6. Publicidad
 - 2.7. Transportes y comunicaciones
 - 2.8. Turismo
3. Paisaje urbano de Reus:
4. Entorno próximo:
5. Territorios alejados:

En esta división, los primeros apartados están dedicados a ver que es lo que este cine nos muestra de la economía de la

²⁰⁴ SORLIN, Pierre: Sociología del cine, México, Fondo de cultura económica, 1985, p. 221.

²⁰⁵ v. BURKER, op. cit., pp. 101-109 y 155-175.

zona y el impacto de los fenómenos naturales en la población. El tercer apartado es el dedicado al estudio del paisaje urbano, aunque lo planteo más como percepción de la ciudad que como evolución histórica del paisaje, que es lo que expone Peter Burke en su libro. En este y en los dos últimos apartados nos interesa ver que es lo que se filma y porque, tanto respecto al espacio geográfico de la propia ciudad, como al entorno próximo o lejano.

4.3.2. Acontecimientos naturales

Todos los fenómenos naturales tienen un gran impacto en la población. Entre esos fenómenos los más corrientes en esta zona son las lluvias torrenciales, las ventadas y las nevadas. Las características climáticas de la comarca del Baix Camp, donde se asienta la ciudad de Reus, hace que haya inviernos áridos con heladas poco frecuentes, primaveras y otoños lluviosos con precipitaciones alrededor de los 500 mm anuales y veranos secos y calurosos. Pero una de las características esenciales de la zona es la irregularidad de su clima. Así cuando vienen vientos fríos al llano se pueden producir heladas y nevadas, aunque con muy escasa frecuencia. Igualmente existe una irregularidad en las precipitaciones de un año para otro que hace que a años secos se sucedan años muy lluviosos y las lluvias pueden ser muy violentas en muy poco tiempo²⁰⁶.

Con este clima, durante los meses de verano se produce un déficit hídrico que ha ocasionado uno de los problemas históricos de la ciudad de Reus: la falta de agua. Esa falta de agua ha formado parte de la memoria de los reusenses. Francesc Llevat comenta en sus memorias que "Reus ha estat històricament una ciutat pobre en aigua"²⁰⁷ y José Banús resume, con las siguientes palabras, la situación de Reus a lo largo de los siglos:

"cuando llegaban las lluvias beneficiosas, se solucionaba momentáneamente el problema, y quedaban los proyectos en suspenso hasta que una nueva sequía los situaba otra vez sobre el tapete. Así transcurrieron los años, los siglos, hasta que una solución inesperada, el Pantano de Riudecanyes, creado para el riego del campo, vino a solucionar el problema del abastecimiento de la ciudad"²⁰⁸.

Pero el pantano de Riudecanyes no soluciona el problema. En 1947 se produce una nueva sequía estival. Una de sus consecuencias es que

"la piscina del Reus Deportiu es va quedar sense aigua. Aleshores els nadadors del Reus, encapçalats per l'entrenador Sr. Pinilla, pujaven a entrenar-se a la bassa gran [del Mas de les Ànimes], que tenia unes mides reglamentàries i on hi havia unes anelles per posar-hi les tires de suro i fer-hi els carrerons per competir. Hi recordo en Josep Maria Jofré en

²⁰⁶ v. VV. AA.: El Baix Camp. Població, economia i territori, Barcelona, Caixa d'Estalvis de Catalunya, 1986, pp. 13-29, y ROQUER, Santiago (coord.): Comarques de Tarragona, Tarragona, Diari de Tarragona-Diputació de Tarragona, 1993, p. 37

²⁰⁷ LLEVAT, Paco: Plaça Prim. Kilòmetre 0. Reus, històries dels anys 40 als 70, Reus, Josep Francesc Llevat Briansó, 2002, p. 171.

²⁰⁸ BANÚS SANS, José: Charlas del Reus de antaño, Reus, EAJ11 Radio Reus, 1952-1953, p. 562.

Pol, Juncosa, Casares, Casajuana, Pellicer, Pons, Sans, Tella i d'altres"²⁰⁹.

Esta incidencia es recogida por Francesc Llevat en un film familiar que titulará *Nadadors del Reus Deportiu al Mas de les Ànimes*. En el film vemos a los nadadores realizando carreras en la balsa del Mas, la familia Llevat alrededor de la balsa y los nadadores y entrenadores posando ante la cámara al final. El único indicio de sequía en las imágenes que vemos en este film es que resulta extraño que unos nadadores se entrenen en una balsa privada.

A pesar de estas puntuales sequías, hacia principios de los años 50 los reusenses estaban convencidos que gracias al canal del Siurana el problema del suministro del agua a la ciudad de Reus estaba solucionado. Pero en los años 60 "el problema de l'aigua fou constant aquest anys [en realitat]... els problemes d'aigua potable persistiran de fet fins al minitransvasament"²¹⁰. Una muestra de lo patente que estaba el problema del agua en los años 60 nos lo ofrece el film de Josep Sierra Cortiella *El pantano de Riudecanyes* de 1967. En él vemos que una mujer lee en el semanario *Reus* del 26 de agosto de 1967 un titular que dice que el pantano de Riudecanyes sufre los efectos de la sequía. Tras esta escena vemos como un hombre va al pantano de Riudecanyes a coger agua para su 600 pero no puede porque esta toda enfangada, así que regresa a casa y en su balsa, de la que sale abundante agua, la coge y se la pone al coche. El film no solamente nos muestra los efectos de la sequía en el pantano de Riudecanyes sino que se convierte en una crítica al despilfarro de agua y a la existencia de los pozos privados. El film nos dice que la existencia de esos pozos privados y la sobreexplotación del agua del subsuelo de Reus hace que la gente no tenga la sensación de falta de agua. Esa sensación no aparecerá hasta la década siguiente con las primeras restricciones de agua potable para el consumo doméstico.

Antes de las restricciones se intentaran otras soluciones. Una de ellas es la construcción de un nuevo pantano en Siurana, cuya razón nos la explica Francesc Llevat con las siguientes palabras:

"La conca del pantà [de Riudecanyes] és petita, ja que la carena de la muntanya es troba ben a prop, i en realitat només recull l'aigua de part de Botarell, Duesaigües i l'Argentera. No té res d'estrany, que com el pantanet no s'omplia mai, en els anys 25 va sortir la idea de transvassar l'aigua del riu Siurana, que passa per la vessant nord de la serralada, i que és afluent del Segre. Llavors es va foradar la muntanya i es va construir el canal de Sirana, que té uns dos metres d'alçada i pel que l'aigua del riu arriba a Riudecanyes. Però encara que el riu Siurana sigui petit, sempre porta aigua, i aleshores, com que Riudecanyes estava quasi sempre ple, es va pensar en fer un nou pantà a l'altra banda de la muntanya, el Pantà de Siurana. Crec que es va inaugurar cap a la fi dels anys 60, i és més gran que el de Riudecanyes, ja

²⁰⁹ LLEVAT, op. cit., 17.

²¹⁰ DUCH, Montserrat: "El segle XX: La dictadura franquista" en ANGUERA, Pere (dir.): *Història General de Reus*, vol. IV, Reus, Ajuntament de Reus, 2003, p. 405.

que embassa quasi bé 13 milions de metres cúbics, i es troba sota el massís i el poble de Siurana"²¹¹

La construcción del pantano de Siurana también fue recogida por un aficionado. El documental, de autor desconocido ya que fue recuperado por Canal Reus Televisió sin que constara el nombre del autor en sus archivos, muestra las obras de construcción del pantano de Siurana. Estas obras duran 3 años y en el film vemos como se construye la presa, la cantera de donde extraen la piedra, las oficinas de la empresa, la evolución de las obras y de la presa, el interior y el funcionamiento de la presa, la construcción final de la pasarela, la inauguración del pantano por el Ministro de Obras públicas en 1974 y unas imágenes finales del funcionamiento del pantano y de la casa de los ingenieros. Este film parece estar hecho por una persona con una implicada de alguna manera en las obras o que vivía cerca y por ellos podemos ver todo el proceso de construcción de este pantano.

Pero el pantano de Siurana tampoco fue la solución. Hacia finales de los sesenta

"es deia que el subministrament de l'aigua estava garantit, i era cert, sense voler fixarse, però que el tema era una bomba de rellotgeria latent després de les primeres restriccions dels anys seixanta motivades per l'increment poblacional i la potenciació industrial, que havien tingut el seu punt àlgid el 1968, quan molts hagueren d'anar a buscar aigua a fonts de la rodalia"²¹².

En 1980 el problema del agua persistía y en el carnaval de ese año algunos grupos hacen referencia a esa falta de agua como se puede ver en la filmación de Antoni Jansà sobre ese carnaval.

La solución parece que llegó con el trasvase del Ebro en 1989. Con él los reusenses se han vuelto a sentir confiados de que el problema del agua se haya solucionado definitivamente, como afirma Paco Llevat: "avui, gràcies a Déu, no ens podem queixar, perquè degut a la canonada del minitransvasament de l'Ebre, que té un metre de diàmetre, s'ha solucionat gran part de la problemàtica del Camp de Tarragona"²¹³

Este problema ya solucionado vemos que cinematográficamente no aparece hasta los años 60. Antes parece no existir. No hay una muestra de la sequía. El único film directamente relacionado con los efectos de la sequía es el film de Francesc Llevat, pero únicamente podemos saber que esta relacionado con la sequía por los comentarios que él propietario del film nos hace, ya que las imágenes no la muestran. Estas muestran un alegre día en que unos nadadores se divierten en una balsa propiedad de un miembro de la junta del Reus Deportivo y ellos junto a su familia disfrutan de un día atípico que por curiosidad el cineasta decide guardar para el recuerdo. Es en 1967 cuando aparece una muestra cinematográfica clara de los problemas de agua en Reus con el film de Josep Serra, pero la sensación que queda en el film es que a pesar de que los pantanos pueden estar secos y de

²¹¹ LLEVAT, op. cit., p. 173.

²¹² GAVALDÀ, Antoni: "Reus en la transició" en ANGUERA, Pere (dir.): Història General de Reus, vol. V, Reus, Ajuntament de Reus, 2003, p. 16.

²¹³ LLEVAT, op. cit., p. 174.

que las autoridades den la voz de alarma, mientras que la gente tenga agua en su casa no tienen la sensación de falta de agua. En cambio en los años 70 y principios de los 80 esa sensación ya es patente, pero entonces solamente vemos referencias cinematográficas de ella de forma no directa, entre los elementos críticos que componen una rúa del Carnaval. No tenemos un film concreto dedicado a ese problema, porque aunque pudiéramos pensar que el film sobre la construcción del pantano de Siurana sería una muestra más de ese problema del agua, no es así. Hubiera sido así si el film mostrará la construcción como una solución al problema del agua y no como una muestra del progreso de la zona, un planteamiento este que es similar al que el No-Do hacía con las inauguraciones de pantanos²¹⁴.

Las nevadas, en cambio, nos ofrecen unos planteamientos distintos dentro del cine no profesional. Cinematográficamente son más atractivas y fáciles de filmar, realizando un recorrido por la ciudad y mostrando los lugares más emblemáticos cubiertos de nieve. Precisamente eso es lo que hacen la mayoría de los cineastas reusenses con la nevada de 1942. Esta es la nevada que más impacto causó en la ciudad, recuperándose 4 filmaciones diferentes de Antoni Martra Nolla, Joaquim Oliva Mestres, Josep Romeu Clofent y Josep Busquets i Fabregat, todas ellas familiares. La filmación de Josep Busquets posiblemente fuera un reportaje de los que el fotógrafo acostumbraba a hacer para la tienda, pero es difícil separar esta de las otras de carácter familiar. Esta filmación de Josep Busquets y la de Josep Romeu son las únicas que forman parte de un film único, en las otras dos las imágenes de la nevada están en la misma película junto a otras imágenes familiares. Teniendo todas en común una duración que no supera los 6 minutos. La plaza Prim es, en la mayoría de ellas, el referente partir del cual se hace un recorrido por otros lugares de la ciudad como el Santuario de Misericordia en la filmación de Josep Romeu o el campanario de Sant Pere en la de Josep Busquets se hace una panorámica de la ciudad desde el campanario de Sant Pere. En las filmaciones de Antoni Martra no filma más que la plaza Prim y Joaquim Oliva solamente se ve un sitio, la plaza Prim en el primera caso y el terrado de su casa, con una vista final del campanario de San Pedro, en el otro. En estas filmaciones solamente hay la impresión de la nevada. No hay nada más, solamente podemos ver la sorpresa que produce la nevada y el deseo del recuerdo de unas imágenes que posiblemente no volverían a ver, para ello recogen lugares emblemáticos de la ciudad que ven de una forma diferente: cubiertos de nieve.

Hay, en cambio, otro tipo de filmaciones relacionadas con la nieve en las que podemos apreciar una cierta atracción hacia ella. Son las filmaciones que nos muestran un viaje hacia un lugar nevado. En estas filmaciones las situaciones son alegres y la nieve es un elemento del paisaje extraño para el autor de las filmaciones. La nieve es un elemento al que no están acostumbrado a disfrutar y se filman para conservar el recuerdo

²¹⁴ v. RODRÍGUEZ, op. cit., p. 223-230 y 258-263 y BENET, Vicente J.: "Franco, NO-DO y las conquistas del trabajo" en *Archivos de la Filmoteca*, vol. II, nº 42-43, Octubre 2002-Febrero 2003, Valencia, Generalitat València, pp. 42-51.

de su existencia. De este tipo de filmaciones hemos considerado 5, todas ellas familiares. Cuatro de las filmaciones son de los años 30 y una de los años 60 y son las siguientes:

- *Escenes familiars i excursions a la neu* de Antoni Escola Gibert, de los años 30, en que se ven imágenes de Prades, la Vall de Núria y Andorra.
- *Imatges familiars de Reus* de autor desconocido, de los años 30, en que se ve un pueblo nevado no identificado.
- *Vilaverd* de Francesc Llevat, de entre 1936 y 1939, en que vemos el pueblo de Vilaverd nevado.
- *Nevada a Prades* de autor desconocido, de los años 30, con imágenes de Prades nevado.
- *Imatge familiar* de Gonçal de la Guardia Boronat, de los años 60, con imágenes de Almoñester con nieve.

De todas ellas, la más interesante es la primera. En ella vemos un grupo de jóvenes a los que les gusta la nieve y disfrutan esquiando en Prades, en la Vall de Núria o en los Pirineos. El esquí en los años 30 es un deporte de lujo practicado por aficionados que se desplazan en sus coches con sus esquís de madera. La filmación contiene unas típicas imágenes familiares con panorámicas de las pistas, la impresión de la subida a Núria en el cremallera, los jóvenes esquiando en las pistas o en Prades, descansando en un refugio o enganchados al coche por una carretera de nieve. Si pensamos que esas personas realizaban grandes desplazamientos hacia los lugares de esquí, estamos ante un deporte elitista en esos años. Disfrutar de la nieve fuera de la ciudad propia era un lujo al alcance de los pocos que tenían posibilidades de desplazarse hacia lugares donde nevara. Que esas imágenes lleguen hasta nosotros acentúa más ese elitismo del disfrute de la nieve porque, como hemos repetido en diferentes ocasiones, eran muy pocas las personas que podían poseer una cámara de cine y estas personas era de una clase social media alta.

Las otras filmaciones de los años 30 repiten ciertos esquemas: panorámicas del lugar nevado y gente (niños y mujeres, sobre todo) jugando en la nieve. Un esquema se mantiene hasta la actualidad, como podemos ver en la filmación de los años 60. El cambio que podemos apreciar es que el disfrute de la nieve deja de ser un privilegio elitista y se populariza. En los años 60 las posibilidades de desplazamiento para personas de clase media y obrera aumentan y también las posibilidades de tener un cámara de cine con las que grabar ese momento de ocio y de alegría que supone el ver la nieve, posiblemente por primera vez.

Como conclusión de este apartado comentar que hay un mayor número de films que recogen las nevadas y muy pocos que hablen de la sequía, porque probablemente sea más atractiva la visión de la nieve que la de la sequía. Esta última solamente figura de forma anecdótica en un film. Hacia los años 60 el problema del agua esta presente en la ciudad, en la prensa o en los comentarios de la gente. A partir de ahí se muestra algo más ese problema.

4.3.3. Actividad económica

En 1989, al final del movimiento del cine no profesional, en todo el Baix Camp el 53,8% de las empresas existentes se dedicaban al sector servicios, el 21,5% a la agricultura, el 13,5% a la industria y el 11,1% a la construcción. En cuanto a la distribución de la población activa por sectores estaba equilibrado con un 42% dedicado al sector primario, un 41% al secundario y un 17% al terciario. En el sector primario la explotación agraria era, mayoritariamente, pequeña (5 ha) y con un importante nivel de mecanización. El cultivo predominante era el del avellano, seguido por el hortifrutícola. Las explotaciones ganaderas eran industriales o de complemento de otras actividades y se centraban en los sectores avícola y porcino. Finalmente la pesca era una actividad primaria marginal concentrada en el puerto de Cambrils. Durante las siguientes décadas todo el sector primario de la zona se vera afectado por las graves crisis de la avellana (competencia exterior y caída de precios) y de la avicultura (caída de precios).

En el sector secundario la industria se concentraba en Reus, aunque poco a poco se ha ido ampliando a otras poblaciones de la comarca cercanas a la capital. Reus. Los sectores de larga tradición industrial como el sector textil, metalúrgico y alimentario se mantenían como primordiales, aunque se fueron sumando otros sectores como el químico o el energético (Centrales nucleares de Vandellós).

En el sector terciario habían y hay dos grandes polos: el comercio en Reus y el turismo en la costa. El comercio estaba enraizado en la tradición de Reus como plaza comercial supracomarcal de productos primarios del entorno. El desarrollo del turismo en la comarca ha estado supeditado al de Salou como centro internacional de la Costa Daurada. En relación con él esta el desarrollo de Cambrils como centro turístico y a partir de ese eje se han desarrollado otros núcleos turísticos en la costa como Miami Platja²¹⁵.

• Principios de siglo

Esta estructura económica no siempre había sido así, a principios de siglo la situación era diferente. Como comentan Albert Arnavat, M. Jesús Muiños y Jordi Tous "Reus en els anys de la Restauració era una ciutat immersa en un procés de canvi i transformació, una societat que havia estat intensament agrícola, comercial i artesana i on progressivament arrelava amb força la industrialització"²¹⁶. Una industrialización en constante transformación. La industria textil sufría los efectos de la guerra civil americana, mientras que la metalurgia y la industria transformadora de productos alimentarios se expandía. En el campo la viña, aunque seguía siendo el cultivo más importante, esta en retroceso por las sucesivas crisis del siglo

²¹⁵ Para todo lo relativo a la situación de la economía del Baix Camp a finales los años 80 v. VV. AA.: El Baix Camp. Població, economia i territori, op. cit. y ROQUER, Santiago (coord.): Comarques de Tarragona, Tarragona, Diari de Tarragona-Diputació de Tarragona, 1993, p. 45-55.

²¹⁶ ARNAVAT, A.; MUIÑOS, M.J.; TOUS, J.: "Reus sota la Restauració borbònica (1874-1923)" en ANGUERA, Pere (dir.): Història General de Reus, vol. III, Reus, Ajuntament de Reus, 2003, p. 222.

XIX y el agricultor de principios de siglo va a ir apostando por el avellano y los productos de regadío. Esta transformación y estos cambios en el campo afectaran al comercio reusense, la gran base de la economía de la ciudad²¹⁷.

Es en ese momento en que aparece el cine y es en ese momento en el que se realizan las primeras filmaciones locales, como *La Sedera (Salida de las operarias de la fábrica)* de 1906 que se proyecta en el Teatro Circo. Este sería el primer film que mostraría un aspecto económico de la ciudad de Reus. Es esta una filmación semi-profesional desaparecida, por lo que es difícil conocer la visión que ofrece de esta fábrica. Lo que sí que nos permite apreciar su existencia es que el cine, siendo un invento urbano, muestra la industrialización de las ciudades y en Reus muestra una de sus industrias emblema, una industria dedicada al sector textil. Para Albert Arnavat este film "era també un precedent publicitari cinematogràfic, ja que tant al títol com als anuncis de premsa s'esmenta el nom de l'empresa"²¹⁸. Sin más información que una breve nota de prensa es difícil establecer si el film fue pagado por la fábrica o no y, por tanto, saber si es un film publicitario. Lo sea o no, lo que nos permite es conocer una relación que más adelante se establecerá de forma mucho más clara e intensa: la relación entre el cine y la publicidad. La publicidad es un fenómeno que se desarrolla, en Reus y en todo el país, en paralelo al proceso de industrialización que se produjo durante el siglo XIX. En 1882 se crea en Reus la primera agencia de publicidad y a principios del siglo XX es una publicidad dominada por el cartelismo que está relacionado con el modernismo pictórico. Pero dos hechos que aparecen en la segunda mitad del siglo XIX están a punto de revolucionar este mundo: la fotografía y el cine²¹⁹.

• Las décadas de los años 10 y 20

En los años 10, "passats els efectes de la guerra, l'estructura econòmica de Reus no havia estat modificada essencialment. La indústria tèxtil, juntament amb l'exportació de productes agraris, dominats per capitals familiars i per societats col·lectives i comanditàries, continuaren essent els eixos bàsics de l'economia local"²²⁰. Además, en estos años empiezan a notarse los primeros efectos de la revolución que supuso, en el transporte, la aparición del automóvil, matriculándose en estos años en la provincia de Tarragona unos 100 automóviles²²¹. En este mismo sector, el emblemático carrilet (el tren inaugurado en 1877 para unir Reus con Salou) entraba en 1914 en una nueva etapa económica de incerteza donde se alternaban años con ingresos positivos con años negativos. Esta

²¹⁷ v. VV. AA.: *El Baix Camp. Població, ...*, op. cit. y ROQUER, op. cit., p. 45-55

²¹⁸ ARNAVAT, Albert: *Disseny i publicitat a Reus. 120 anys d'agències de comunicació. 1882-2002*, Reus, Pragma, 2003, pp. 48.

²¹⁹ Para toda la historia de la publicidad en Reus es fundamental el libro de Albert ARNAVAT, op. cit.; siendo obligada la consulta del primer capítulo (pp. 25-48) para el periodo que hemos comentado.

²²⁰ ARNAVAT, A.; MUIÑOS, M.J.; TOUS, J.; op. cit., p. 225.

²²¹ ROIG, Josep M.: "La dictadura de Primo de Rivera a Reus" en ANGUERA, Pere (dir.): *Història General de Reus*, vol. IV, Reus, Ajuntament de Reus, 2003, p. 23.

nueva etapa del carrilet durara hasta los inicios de la década de los años 60²²².

En los años 10 el cine se está consolidando como espectáculo público con salas estables, aunque no se desarrolla en la provincia una industria de producción de películas y es pronto para la aparición del cine no profesional. Por ello, en esta década, no hay ningún film relacionado con el mundo económico y no es hasta la década siguiente que no aparecen nuevas referencias sobre este tema.

En la década de los años 20 las cosas no han cambiado mucho económicamente:

"Les dades de la distribució de la població activa ho reflenteixen: 22% dedicada al sector primari, 47% al secundari i 30% al terciari. De fet l'activitat dominant era la transformació i comercialització dels productes agraris i els seus derivats"²²³.

Pero Reus es una ciudad que esta perdiendo peso en Cataluña y en la provincia. La sequía en el campo, la crisis de la industria algodonera y la crisis del comercio tras el fin de la Primera Guerra Mundial, obliga a algunos cambios como la aparición de la industria avícola en la comarca²²⁴. También se producen avances como la expansión de los vehículos de motor, con la matriculación en estos años de más de 3.500 vehículos²²⁵, lo que supone la aparición del fenómeno del tráfico rodado, empezando a afectar a algunas personas: "En les calçades, el rodar de tants vehicles marejava i es feia perillós. Els automòbils començaven de suprimir els cavalls i els muls i també les persones refiades, adolides i badoques"²²⁶.

En el cine se realizan dos films que muestran aspectos comerciales de la ciudad. En 1920 una productora barcelonesa (Clador) realiza un documental sobre la elaboración del aceite de oliva desde la recolección hasta el envasado con imágenes rodadas en Lleida y Reus. Este film también se encuentra desaparecido y no se puede saber que imágenes contenía, aunque Albert Arnavat también lo considera un "filmet comercial"²²⁷. Para nosotros sería una muestra de la importancia que en Cataluña y Reus tenía la industria transformadora de productos alimentarios, especialmente el aceite y el cultivo del olivo en la zona.

En cambio, en el film de 1925 *Reportaje cinematográfico de Reus* si que hay una clara conexión publicitaria. Este film la rodó por la productora Emerita para recoger la Exposición de las Aplicaciones de la Electricidad a la Agricultura de 1925. Un agente comercial de la productora recorrió los comercios de la ciudad para que pagaran una cantidad por salir en el film. Hemos de suponer que la publicidad de los comercios se recogía en la

²²² LLEVAT, Paco, op. cit., p. 124-130.

²²³ ROIG, op. cit., p. 22.

²²⁴ v. ARNAVAT, A.; MUIÑOS, M.J.; TOUS, J.; op. cit., p. 225.

²²⁵ v. ROIG, op. cit., p. 23.

²²⁶ BERTRANA, Prudencia: L'impenitent, Barcelona, Edicions 62/Destino, 1988, pp. 29-30; citado por ESPINET, Francesc: Notícia, imatge, simulacre. La recepció de la societat de comunicació de mases a Catalunya de 1888 a 1939, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, p. 96.

²²⁷ ARNAVAT, op. cit., p. 48.

primera parte del film con las vistas de las calles más céntricas de la ciudad y en la aparición de algunos stands en la exposición, según se comenta en el Diario de Reus²²⁸. La desaparición del film imposibilita saber que comercios salieron y poder apreciar si la ciudad era lo que afirma Josep Bertran "una ciutat eminentment comercial, amb un gran nombre de botigues de tota mena... el centre comercial de la comarca, on la gent dels pobles de la contrada anaven a comprar o a vendre els seus productes"²²⁹.

Mucho más clara es la función publicitaria del film *La industrial alimentaria*. Este filmet mudo y de corta duración muestra las diferentes partes de la industria y el proceso de elaboración de la pasta. El objetivo parece ser hacer publicidad de esta empresa recién creada en la ciudad, pero como film es muy pobre, porque las imágenes se componen únicamente de fotografías de los aparatos y lugares donde se desarrolla el proceso de elaboración de la pasta. Es un anuncio cinematográfico muy primitivo, que no aporta nada a la visión que el cine tiene del mundo industrial de la ciudad, a causa de esa pobreza de imágenes.

• La década de los años 30

La década de los años 30 es una década convulsa y de crisis económica. La agricultura sufre los efectos de la caída de precios de la avellana y solamente la avicultura parece sostenerse, mientras que en la industria se agravan los efectos de la crisis de la industria algodonera y en el comercio la pérdida de poder adquisitivo de los reusenses reduce las ventas²³⁰. Pero esta es la década en la aparece el cine familiar y ello nos permite ver por primera vez en el cine no profesional imágenes de la actividad económica de Reus. Esas imágenes muestran mayoritariamente los transportes y las comunicaciones. La actividad comercial y las otras actividades económicas se muestran como parte del decorado donde la familia desarrolla la actividad que muestra la cámara; de ahí, la importancia de los transportes y comunicaciones, porque tal y como ha demostrado Francesc Espinet "els nous transports públics -tramvies, taxis, autobusos... fins i tot avions comercials- o privats -motos, automòbils, camions- [son] com a peces essencials de l'atretzo"²³¹ de la vida de las personas. Así, el coche forma parte de los films de ficción amateurs como *Assaig* o *Pasita Tomàs i els gangsters*, los autobuses de línea regular son

²²⁸ El film *Reportaje cinematográfico de Reus* fue un desastre y generó una dura polémica en la ciudad que se vio a través de algunos artículos en la prensa que quedan reflejados en la siguiente nota que Jaime FORT PRATS anota en su dietario de 1925, en el día sábado 14 de noviembre: "A las 18, en el Bartrina, se ha estrenado la película *Reportaje cinematográfico Reusense* a base de anuncios. La cinta ha resultado defectuosa y mal filmada" (FORT PRATS, Jaime: *Sinopsis y dietario Reusense del año 1925*, Reus, Tipografía Rabassa, 1925).

²²⁹ BERTRAN, Josep: "La Dictadura de Primo de Rivera (1923-1931)" en GORT, Ezequiel (dir. y coord.): *Reus segle XX*, op. cit., p. 37.

²³⁰ PUYOL, Carme y RIU, Margarida: "La República. De l'eufòria republicana a la Guerra Civil" en GORT, Ezequiel (dir. y coord.): *Reus segle XX*, op. cit., p. 52-53.

²³¹ ESPINET, op. cit., p. 89

filmados en los films familiares de Joaquim Oliva²³² o Antoni Martra -*Boda d'Antoni Martra (fill)*- o un paseo por la estación en plena Guerra Civil en *Vilaverd* es un recuerdo grato de la familia Llevat en el que el paso del tren distrae al cámara de los juegos y sonrisas de las jóvenes para, por unos instantes, convertirse en protagonista de la filmación. Pero esas imágenes a la vez que muestran los cambios en el transporte, muestran también una visión atrasada de la ciudad respecto a las grandes urbes. Josep Bertran afirma que "l'automòbil va suposar la desaparició gradual dels carros de tracció animal, com ho demostra la pèrdua de protagonisme de la festa de Sant Antoni"²³³, pero en Reus esa desaparición será muy lenta y no se producirá del todo hasta la década de los años 60, según podemos apreciar en las filmaciones cinematográficas. Por ejemplo, en 1934 en la boda del hijo de Antoni Martra vemos como la mayoría de los invitados van en carruajes de caballos, aunque al principio del film se muestre un autobús, o en *Pasita Tomàs i els gangsters* de 1937 vemos unas calles vacías de coches, con bicicletas y a unos obreros trabajando con un carro tirado por mulas, aunque los ladrones huyan en coche. Finalmente comentar que en una filmación de Joaquím Oliva vemos como el burro sigue siendo un animal muy apreciado, por su importancia en las labores agrícolas o como medio de transporte, al que se le dedica todo un film o bobina (*Mas del Ana amb el Peret*).

Dentro de las filmaciones no profesionales de esta década hay una muy interesante en cuanto al tema económico, es *Viatge amb vaixell a Palamós* de 1935 de Modest Solsona i Roca. Su autor, que vivía en Barcelona, filma en 1935 una visita con su familia a Reus y muestra la laza Prim y la plaza del Mercadal. Este film contiene las típicas imágenes del turista, aunque sea un incipiente turismo y de tipo interno. Pero en esta filmación concurre un hecho casual importante y es que los visitantes recalcan en la ciudad en un día de mercado y filman el mercado de frutas y verduras de la plaza del Mercadal. El mercado de la plaza del Mercadal era el mejor ejemplo de ese "comerç d'àmbit local, que es realitzava al detall a la plaça i a les nombroses botigues, ... característic de la ciutat"²³⁴. Este film es un documento excepcional, ya que no se posee ninguna otra filmación (si que se disponen de fotografías) sobre este mercado que desapareció en 1949 tras la construcción de un edificio para el Mercado frente al Hospital de Sant Joan. En las imágenes vemos

²³² Joaquim Oliva filma el viatge que realitza a Alemanya para comprar los autobuses que después utilizara en la empresa que dirige para realizar el recorrido Reus-Tarragona, línea de la que tenía la concesión. Él retrata con su cámara sus propios autobuses como un elemento de orgullo del trabajo que realiza, al igual que se retrata delante de estos autobuses en algunas fotografías. Esas imágenes, recogidas en los films *Historia de mi hijo Joaquin* y *Viaje a Alemania por Francia*, constituían unos documentos visuales excepcionales sobre los inicios del transporte público y la situación de las carreteras en Europa y España; pero por desgracia esas películas se conservaron en pésimas condiciones y se han degradado tanto que buena parte de las imágenes han desaparecido y simplemente se pueden ver pequeños fragmentos de los autobuses.

²³³ BERTRAN, op. cit., p. 39-40.

²³⁴ ARNAVAT, Albert: "La Restauració (1900-1923)" en GORT, Ezequiel (dir.): *Reus segle XX*, op. cit., p. 21.

las paradas y los productos del campo que se venden, pero lo más curioso es el contraste entre los visitantes, los paradistas y los compradores de la ciudad en su forma de vestir y comportarse. En también podemos apreciar el trabajo de las criadas con los niños un día de mercado en que tienen que ir a comprar. Con esto resulta que estas imágenes nos muestran una separación social entre las clases trabajadoras y campesinas que acuden al mercado a comprar y vender y las clases más altas que disfrutaban de la comodidad de que se lo traigan todo a casa.

• **La década de los años 40**

La Guerra Civil y la posguerra fue un duro golpe para la economía y la sociedad reusense. La avicultura, el comercio y la industria textil siguieron siendo los sectores básicos de la economía de la ciudad y los motores de su recuperación tras los efectos de una política económica estatal altamente negativa para la industria catalana y reusense²³⁵, ya que

"la tradicional indústria tèxtil de Reus es veié greument afectada per l'autarquia i l'intervencionisme. El tancament de l'economia espanyola impedia la normal importació de les fibres de llana i cotó, mentre que la política d'intervenció, amb l'establiment de quotes i preus oficials, va generar el mercat negre"²³⁶.

También se vio fuertemente afectado el cine no profesional como consecuencia de las carencias de la posguerra y la represión a los vencidos, aunque hay muestras cinematográficas en estos años de la actividad comercial de la ciudad y, sobre todo, de los cambios que se estaban produciendo en el sector ferroviario gracias a las filmaciones de Joan Torrents, Josep Busquest y Josep Romeu. Por ejemplo, este último filmara su nueva sastrería que abría en el raval de Santa Ana y prestará su atención estos años a las obras que se producen en las vías férreas de la actual zona del Mas Briansó-urbanización Sant Joan que recoge en los films *Construcció de la doble via Reus/Tarragona* y *Atención al tren*, donde recoge la circulación en el cruce de vías y la estación de los directos, actual estación de Reus, brevemente. Estas imágenes remiten a la idea de es mejora que la ciudad esta experimentando en el transporte, sin despreciar el hecho de que Josep Romeu simplemente filmará un entorno en proceso de cambio que visita frecuentemente.

El comercio y el transporte también aparecen, como parte de la trama, en el film amateur *El abrigo de pieles* de Joan Torrents y Josep Busquest. Esa ficción creada por Joan Torrents y Josep Busquest nos permite ver el papel de la publicidad a través del anuncio en la prensa del comercio Las Américas y el funcionamiento y la forma de este comercio. Un comercio con una clara influencia de la estética de las tiendas americanas y que por el film podemos suponer que era uno de los comercios de referencia de la moda para la clase bienestante de la sociedad reusense. También en este film vemos pequeños fragmentos del escaso tráfico rodado de la época, viendo poco más que el coche

²³⁵ v. DUCH PLANA, Montserrat: Reus sota el primer franquisme, op. cit., pp. 41-151.

²³⁶ DUCH, Montserrat: "La postguerra i el primer franquisme" en GORT, Ezequiel (dir.): Reus segle XX, op. cit., p. 81-83.

de los protagonistas en todo el film. Mostrar estos elementos de la economía reusense no era el objetivo del film, para los autores estos elementos simplemente formaba parte de la vida diaria, aunque sea el sueño de una vida lujosa donde se critique a una clase social ociosa y moralmente recriminable.

• **La década de los años 50**

Los años 50 son años de recuperación económica, manteniendo los ejes esenciales de la industria (textil, metalurgia e industrias alimentarias), la agricultura (avicultura y avellanos) y el comercio reusense. En esa misma década el cine no profesional inicia su expansión y popularización y tanto este como el cine profesional empiezan a mostrar con mayor profusión aspectos económicos de la ciudad de Reus y su entorno. El cine profesional, a través del No-Do, muestra la riqueza ganadera de la comarca y el progreso de la provincia en los transportes ferroviarios. Los avances de la avicultura y la Feria de Sant Jaume centran las imágenes del No-Do, a los que dedica tres reportajes:

- *En la Feria de Reus. Notables aportaciones de los criadores* (1950)
- *Gallinas ponedoras (Reportaje en una granja de Reus)* (1952)
- *Avicultura en Reus. El Ministro de Agricultura recorre las instalaciones y granjas* (1955)

El primero es una muestra de la ganadería de la zona mediante un reportaje de la Feria de ganado de Sant Jaume. En él No-Do resaltaré el aumento de la producción de leche en la zona y la presencia de caballos dedicados al tiro y arrastre en la agricultura. En cambio, los otros dos films muestran un sector que empieza fundamental para la zona según el régimen franquista, aunque se iniciara en los años 20. El contraste entre estos films llama la atención, porque mientras los dedicados a la avicultura parecen mostrar el avance y futuro de la ganadería española, el reportaje sobre la Feria de Sant Jaume parece trasladarnos al pasado, a los pueblos más atrasados de España dando una imagen alejada de una ciudad industrial y moderna como era Reus en esos años. Aunque en este último caso el objetivo real es recalcar la abundancia de ganado en la nueva España franquista, porque por encima de todo la esencia de las tres noticias es mostrar los avances y mejoras en la producción ganadera que se están produciendo en España²³⁷.

El cine no profesional, en cambio, muestra otros aspectos de este sector primario que siguen siendo fundamentales en la zona y en el país. En 1950 en el film familiar *Imatges familiars al mas* Josep Romeu, sastre de profesión, retrata un día de verano en el Mas, con sus baños en la balsa y su típica comida, en un instante el cámara filma a un pagès que se dedica a las tareas del campo con su arado y su burro, mostrando el contraste entre la gente de la ciudad y la del campo. A la gente de la ciudad le llama la atención el trabajo en la tierra. Ellos miran y

²³⁷ Para ver la orientación que el No-Do daba a sus noticias son esenciales los libros de Saturnino RODRÍGUEZ, op. cit., pp. 82-273 y de Rafael TRANCHE y Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA: NO-DO. El tiempo y la memoria, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000, pp. 179-579.

disfrutaban mientras que el pagès trabaja la tierra. Este contraste entre el campo y la modernidad de la ciudad se acentúa por escasa mecanización del campo. Las tareas agrarias se hacen con el tiro animal, no vemos un progreso sino un duro trabajo. Aunque los films no profesionales con un discurso parecido al del NO-DO de progreso y modernidad también existen. Por ejemplo, en 1959 Josep María Mitjà realiza un documental titulado *La producción del melocotón*, en él muestra la introducción de la producción de melocotones en plan experimental en el Camp de Tarragona. En él se incide en el progreso del campo, siendo una muestra del dinamismo de la agricultura en la zona y, sobre todo, de la expansión de la producción hortifrutícola que se acrecentará en las próximas décadas, en detrimento de la viña, el avellano y los cultivos tradicionales.

Por último, la pesca aparece por primera vez reflejada en un film no profesional reusense en 1958. Antoni Cavallé Maresma realiza ese año el documental *Al finir la pesca*. En él muestra los preparativos para un día de pesca, el proceso de la pesca en alta mar, la llegada de las barcas y la subasta del pescado en la lonja de Tarragona. Construido como un documental se convierte en un documento de las tareas pesqueras en un gran puerto y en una muestra del atractivo que la mar y todas sus tareas ejercen en la burguesía de la época. Una burguesía que identifica la pesca en esta zona con Tarragona, uno de los puertos pesqueros más importantes de la costa catalana. Pero esa burguesía que se siente atraída por la pesca no retrata una pesca tradicional, como la que podría verse en las playas de Cambrils o Salou, núcleos también importantes en el sector pesquero de la Costa Daurada; pero, para entonces esas poblaciones estaban cambiando y comenzaban a tener otra función más lúdica en el imaginario de la burguesía de la ciudad, por lo que la imagen que recoge el cine no profesional de la pesca es una imagen más industrial que tradicional, con barcos descargando pescado en un puerto pesquero con una importante lonja para su subasta.

En esencia, tanto el cine no profesional como el profesional muestran el sector primario de esta década como un sector importante y en progreso, pero con algunas diferencias en el sentido que se le da a las imágenes. Para el cine profesional esa riqueza es un ejemplo de la buena marcha del país y de su recuperación tras la Guerra Civil. En cambio, el cine amateur muestra una mezcla entre la idea de dinamismo de la comarca y visión burguesa urbana de atracción hacia la tierra y el mar. Esta atracción también está presente en el cine familiar, pero mostrando la cotidianidad del momento y los contrastes entre la burguesía y los campesinos.

Si el sector primario ejerce cierto atractivo para el cine profesional y amateur de este periodo, el sector secundario prácticamente desaparece. Solamente el film de Josep Batista Neón de 1959 muestra algo relacionado con el sector industrial: la fabricación industrial de tubos de neón. Una filmación cuyo contenido está relacionado con la profesión del autor, ingeniero industrial eléctrico, y donde vemos el proceso de fabricación de los tubos de neón en una pequeña industria con pocos

trabajadores, una muestra de la tendencia que estaba adquiriendo la industria reusense²³⁸. Esta escasez de imágenes de la industria parece dar la idea de que la industria ha dejado de ser parte integrante del casco urbano de la ciudad y que esta está siendo sustituida por el comercio y la avicultura como motores de la economía de la ciudad. En verdad las imágenes nos muestran un tratamiento de la avicultura como proceso industrial de producción y el comercio forma parte habitual del decorado de los films familiares o amateurs desde la década anterior.

En el sector terciario, entre las imágenes cinematográficas localizadas y recuperadas de esta década, el protagonismo lo tiene los transportes y las comunicaciones. Así el cine profesional, a través del No-Do, dedica dos noticias a este sector para mostrar el progreso que en transportes se está realizando en España. Estas noticias son: *Electrificación. Nuevo servicio ferroviario entre Tarragona y Reus* de 1957 y *Nuevo automotor Reus-Salou. Evocación retrospectiva del carrilet* de 1958. Este acontecimiento de la inauguración del nuevo automotor Reus-Salou también fue recogido por un cineasta amateur, Antoni Martra, que entre su imágenes familiares tiene esa "evocación retrospectiva del carrilet" en el film *Imágenes de la familia Martra. Cincuentenario del Carrilet*, donde vemos la llegada del carrilet a Salou el 9 de julio "compost pels dos automotors, ... [i] un altre d'estil vuitcentista compost d'una locomotora de carbó i uns cotxes antics, amb molt de jovent vestit amb roba del segle passat"²³⁹. La entrega de estas nuevas maquinas culminaba una etapa de modernización y cambios en el carrilet. En esta década el carrilet había visto como la competencia de los autobuses regulares Reus-Salou agravaba una situación de crisis que había arrastrado desde los años 10, aunque la modernización que llevaba a cabo estos años suponía abrir una nueva etapa en este tradicional transporte ferroviario, una etapa de grandes beneficios que se prolongaría durante toda la década de los años 60.

Hacia finales de la década de los años 50 la visión que el cine nos ofrece del transporte ferroviario sigue siendo la de un medio de locomoción básico para la gente de Reus, por encima del coche. El coche cada vez está más presente en la vida cotidiana de los reusenses, pero todavía no se ha generalizado su uso. Films como *Un día a la platja* de Llorenç Reverter o *El neófito* de Josep M^a Mitjà de 1959 nos permiten ver esto que comentamos. En *Un día a la platja* vemos como los protagonistas (la familia del cámara) coge el transporte público para ir a Salou. En los años 50 el coche sigue siendo el privilegio de una determinada clase social, solamente ellos podían disfrutar de este nuevo medio de transporte. Así, en el film de Josep M^a Mitjà *El neófito*, vemos, todavía hacia finales de los años 50, una ciudad con un tráfico escaso en sus calles más céntricas y muchas motos

²³⁸ En 1986 el informe de la Caixa d'Estalvis de Catalunya (VV. AA.: *El Baix Camp. Població, ...*, op. cit., pp. 337) habla de que "la dimensió empresarial, mesurada pel volum d'ocupació, és relativament petita: els 10 treballadors per empresa de la indústria del Baix Camp se situen entre la meitat i les dues terceres parts de la mitjana de Catalunya".

²³⁹ LLEVAT, op. cit., pp. 124-125.

y algún carro aparcado en mismo centro, en la plaza del Mercadal; siendo esto un claro síntoma de que los antiguos medios de transporte seguían estando presentes como medio de transporte privado en determinadas capas sociales. Otro film de Josep M^a Mitjà, *Desil·lusió* de 1959, completa esta imagen del transporte en la ciudad con unas imágenes de la plaza Prim en donde vemos un fuerte contraste entre el camión de la Coca-Cola y un repartidor empujando su pequeño carro con productos de una tienda de ultramarinos. Pero esta tranquilidad en el tráfico rodado no durará mucho y cambiará rápidamente.

Finalmente en los films no profesionales de estos años hay una única muestra de publicidad en *El neófito*, donde vemos que la publicidad se realizaba básicamente mediante carteles en las calles. Unos carteles sencillos con mucha importancia del dibujo artístico²⁴⁰, una forma de propaganda muy diferente a las muestras que veremos en la década siguiente.

• La década de los años 60

La década de los años 60 es una década de grandes cambios sociales y económicos en el Camp de Tarragona y en Cataluña. El sector primario pierde importancia en la economía de la ciudad, cayendo del 8% al 6%. La agricultura se moderniza, el regadío y el cultivo del avellano se extiende y la avicultura se expande; aunque seguirá sufriendo las inclemencias del tiempo como la helada de 1962 y los síntomas de la escasez de agua que aparece en esta década²⁴¹. El sector secundario también pierde peso manteniendo una estructura implantada durante la posguerra de "petites i mitjanes empreses amb aportació de capitals locals i amb una gran diversificació; producció de maquinària agrícola, pell, teixits, farina o electrodomèstics"²⁴². A esta situación se suma la expansión del metal por el aumento de la producción de electrodomésticos y bienes de consumo, la aparición de nuevas industrias de manipulación de frutos secos y aceites y la implantación de las industrias petroquímicas, implantándose la primera en Reus en 1965 (TAQSA). Finalmente, el sector terciario es el que más crece por el aumento del comercio a causa del crecimiento del consumo, pero, sobre todo, por el gran aumento del turismo en la costa²⁴³. Estos cambios permiten una expansión del cine no profesional y su extensión a todas las capas sociales de la ciudad, con lo que podría pensar que este puede ofrecer una amplia visión de la actividad económica de la ciudad y su entorno, pero el cine no profesional se dedica a otros temas y escasamente reflejará el ambiente económico de la ciudad. Por ejemplo, en el caso del sector primario solamente aparece algo relacionado con la agricultura y la pesca en los films *Pepote* de 1967 de Gonzalo de la Guardia y *Estados Unidos* de 1969 de Rafael Saludes. El primero muestra de nuevo la

²⁴⁰ Los carteles que aparecen en este film parecen pertenecer a una época distinta a la 1959, año de rodaje del film, si los comparamos con las muestras de cartelismo de esta década que Albert ARNAVAT muestra en su libro *Disseny i publicitat a Reus...*, op. cit., pp. 101-114.

²⁴¹ v. DUCH, Montserrat: "El segle XX: La dictadura franquista", op. cit., p. 360-400.

²⁴² DUCH, "El segle XX: La dictadura franquista", op. cit., p. 401.

²⁴³ v. DUCH, "El segle XX: La dictadura franquista", op. cit., p. 399-400.

fascinación por la pesca en Tarragona que hemos comentado en la década anterior, con las mismas características con que lo hacía el film *Al finir la pesca*, pero en este caso mediante un film de argumento protagonizado por niños. En cambio, el film de Rafael Saludes muestra la importancia que el sector de la avellana estaba adquiriendo en la zona y como las empresas de la ciudad mandaban a sus trabajadores a aprender el tratamiento que se le daba y la maquinaria moderna que se empleaba en otras zonas productoras como Oregon o California en los Estados Unidos. Este film se asemeja a los realizados en los Centros de Capacitación Agraria como en el de Reus, donde Salvador Canela filmara imágenes sobre la escuela de Alfarrás, sobre los agricultores y el monte, sobre los días de extensión agraria en Riudoms, sobre la elaboración y envasado de vinos, sobre las plantaciones de avellanos o sobre la recolección mecánica del avellano para después utilizarlas en sus clases. Tanto estas imágenes como las de Rafael Saludes permiten darnos cuenta que el cine no profesional se ha implantado en la sociedad y se utiliza constantemente, incluso en la educación. Además, nos permite ver el cambio que en el campo está realizando con la introducción de la maquinaria agrícola y la expansión del cultivo del avellano, un proceso en el que se ha de aprender y mejorar.

La recuperación de los anuncios cinematográficos de la agencia reusense Fonts-Bassols nos permite ver como la publicidad de la época incidía en la mecanización de la agricultura y en la avicultura²⁴⁴. Los anuncios de la Moto Azada Merry Filler y de Bovans serían los ejemplos de ello. En el anuncio de la Moto Azada Merry Filler se llega a extremos increíbles para sobre la mecanización cuando se muestra como esa máquina realiza las tareas del campo sola. En cambio el anuncio de Bovans insiste en el tema de la avicultura que el No-Do ya había tratado la década anterior, aunque en esta década vuelve a hablar de las Granjas avícolas de Reus en la noticia de 1969 tituladas *España en desarrollo: Tarragona. Central termonuclear de Vandellós. Granja avícola de Reus*. Esta noticia certifica la tesis apuntada en la década anterior de que la avicultura era para el régimen franquista una apuesta de desarrollo que se presentaba al resto de la sociedad española como el progreso que el franquismo estaba trayendo a la sociedad española.

En el sector secundario, la tendencia apuntada en la década anterior se consolida en esta, la industria no sale y hemos de esperar a la década de los 70 para ver reflejado en el cine no profesional reusense la aparición de química. Así que de nuevo es el sector terciario el más reflejado por el cine, primero por la importancia que tiene dentro de él el fondo de la Agencia Fonts-Bassols, segundo por la aparición del turismo y, en tercer lugar, por la socialización del fenómeno del automóvil. Los anuncios de la Agencia Fonts-Basols son la muestra de una publicidad con un nuevo lenguaje muy relacionado con el mundo de

²⁴⁴ El fondo recuperado son los anuncios realizados por la Agencia Fonts-Bassols, producciones cinematográficas. Esta agencia fue creada por Àngel Fonts en 1964, pero con poco éxito ya que solamente funcionó durante dos años como explica Albert ARNAVAT en *Disseny i publicitat a Reus...*, op. cit., pp. 124-125.

la televisión y el pop-art, pero lo que nos interesa son sus aspectos socio-históricos. Por ejemplo son una muestra de la expansión de los nuevos supermercados, como podemos ver en el anuncio de Simago. Ese mismo anuncio nos muestra la implantación del turismo en una mezcla de modernidad, turismo y pasado histórico. Un pasado histórico siempre referido al mundo romano como también podemos ver en el anuncio de Reddis, donde esas referencias romanas tienen tintes folclóricos. Por otra parte, otros anuncios como los de Comercial Casanovas, Crolls, Radio Popular o New Pol muestran claramente la implantación en la sociedad de los nuevos electrodomésticos; con constantes referencias a la comodidad que van a representar para los hogares españoles. Así estos anuncios muestran una sociedad totalmente diferente a la de la década de los años 50, una sociedad que además de recibir los efectos del desarrollo económico de la ciudad esta sufriendo el choque del turismo y de los cambios que esto supone en el entorno.

Para el cine profesional (noticiarios y documentales) el turismo supone un gran beneficio para la sociedad española, pero las muestras de cine amateur que en estos años se acerca al tema del turismo lo hace de forma crítica. Así Antoni Martra en el film familiar *Salou* retrata el cambio que esta sufriendo el pueblo en su fisonomía por el boom de la construcción. Así mismo Gonzalo de la Guardia en *Turistas y sus derivados* de 1964 critica una doble moral hacia el turista. Él en su film presenta a un hombre mal vestido que se pasea por Cambrils siendo rechazado en los bares, pero tras ponerse unos pantalones cortos ya puede pasear por el pueblo siendo aceptado en los bares como un turista más sin que nadie se extrañe de su aspecto. Esta historia es una crítica al cambio de costumbres que esta trayendo el turismo, pero no siempre se produce esa crítica al turismo, aunque no se han encontrado muestras en Reus si que las hay en el cine no profesional de Tarragona²⁴⁵.

Para este turístico el carrilet seguía siendo un medio de transporte esencial entre Reus y Salou y algunas filmaciones familiares siguen recogiendo ese corto trayecto en tren entre las dos ciudades, como en el caso de *Carrilet Reus-Salou* de Fernando Llauradó. Son los años dorados del carrilet, antes de que la crisis de finales de los años 70 lo lleve a su definitivo cierre²⁴⁶. Pero las cosas habían cambiado mucho en el mundo del transporte, el automóvil estaba sustituyendo a los transportes

²⁴⁵ Por ejemplo en el film de Jaume Fontanet *Hasta pronto Cambrils* de 1973 se retratan las excelencias de esta ciudad del Baix Camp y como el turismo ha mejorado su fisonomía. Pero uno de los casos más curiosos localizados es un film familiar de Manuela Basallota en que filma lugares típicos de la ciudad de Tarragona, el casco antiguo, el mar, el mercado, etc. El objetivo era mostrar a los parientes de Gran Bretaña -su marido era de allí- como era la ciudad para que vinieran a pasar las vacaciones ya que tenían un bar para turistas que muestran al final del film. En el final del mismo vemos todos los tópicos turísticos de estos años: sol, playa, piedras para visitar y, sobre todo, bebida, juerga y flamenco (en las imágenes del bar se ve a Manuela Basallota vestida de andaluza en un típico cuadro flamenco).

²⁴⁶ v. DUCH, Montserrat: "El segle XX: La dictadura franquista", op. cit., pp. 406-409 y LLEVAT, op. cit., pp. 125-130.

públicos. Así en los anuncios de la Agencia Fonts-Bassols también podemos ver esa implantación del automóvil, como en los anuncios de la Autoescuela Inmaculada, donde se mostraba la necesidad de aprender a conducir bien para desenvolverse en un mundo donde el automóvil era ya el rey.

El cine no profesional también tiene abundantes muestras de ese boom del coche. Por ejemplo, en 1964 el Reus Deportivo organiza un concurso del Rollo sobre el tema de la circulación en que participan 11 cineastas, 8 de los cuales son de Reus: Francisco Mercadé Bosch, con el film *Coca-Cola*²⁴⁷; José M^a Gort y Ramón Botet, con *Moneda 25 pesetas*; José Batista Adell, con *Gafas*; Antonio Cavallé Maresma, con *Paquete cigarrillos*; Gonzalo de la Guardia Boronat, con *Una cartera*; Antonio Martra Nolla, con *Sifón* e Isidro Masdeu Vives, con *Billete banco*. De estos 7 films, solamente cuatro se han podido recuperar o visionar y estos son:

- *Coca-Cola*.- Un conductor intenta aparcar pero es perseguido por un guardia urbano que le dice que no puede aparcar. Finalmente aparca, saca una escalera y sierra la señal de prohibido aparcar.
- *Paquete cigarrillos (Humor automovilístico)*.- Vemos tres gags humorísticos cuyo eje central es el automóvil. En el primero un cambio de la papeleta de una multa, en el segundo una maniobra de aparcamiento a dos bandas y en el tercero una parada de un coche en una gasolinera para reponer gasolina en el encendedor.
- *Una cartera*.- Un hombre va a aparcar su coche, un 600, y es avisado por un guardia que no puede hacerlo, pero él después de mirar el reglamento y de medir la distancia hasta la esquina lo hace. Entonces llega el guardia y lo multa por aparcar en zona prohibida, tal y como pone la señal.
- *Sifón*.- Vemos imágenes de coches y señales de tráfico por las calles de Reus.

Como podemos ver, todos los films inciden en el tema del guardia urbano y el aparcamiento, con sus problemas y dificultades. Solo uno de ellos apunta hacia el tema de la gasolina en tono humorístico y deja entrever los problemas energéticos que aparecerán en la década siguiente. En estos años la falta de gasolina es una excusa para crear situaciones cómicas como en el film de Antonio Cavallé Maresma *La avaricia...* de 1969 en que un hombre tras examinarse del carnet de conducir y después de superar las difíciles pruebas acaba yendo en bicicleta para ahorrar gasolina por avaricioso. Lo común de todos estos films es que muestran el automóvil como algo ya cotidiano en la vida diaria de los reusenses. Se ha popularizado de tal manera que, por ejemplo, realizar las pruebas para obtener el carnet de conducir es un motivo suficientemente interesante para algunas familias como para filmarlo y guardarlo en cine como hace Gonzalo de la Guardia en el film familiar *Misa exemple*, donde, entre otras imágenes familiares, vemos las

²⁴⁷ Todos los films presentados a este concurso tenían una contraseña que se utilizaba como título, de ahí estos títulos tan raros y poco identificativos del contenido.

diferentes pruebas (rampa, aparcamiento, marcha atrás) y los examinadores de las pruebas en pista para obtener el carnet de conducir. Obtener el carnet de conducir y conseguir el coche era un hecho importante en el mundo familiar, aunque tener coches siguiera siendo algo nuevo para muchos. Con esta irrupción del coche el cine nos muestra que para muchos ciudadanos de Reus una nueva preocupación es el intenso tráfico y los problemas que eso acarrea a la ciudad.

- **La década de los años 70**

Las tendencias apuntadas en los años 60 sobre la imagen que el cine no profesional daba de la economía reusense se consolidan en los años 70. El turismo es la actividad más reflejada, seguida por la agricultura y finalmente la industria. En esta década las novedades más importantes son que en el documental de Rafael Saludes titulado *Scala Dei. Priorat* de 1971, donde destaca el tradicional cultivo de la viña que estaba adquiriendo una nueva fuerza en la comarca del Priorat mediante una industria vitivinícola de calidad; y el film *Fantasia del Vía Crucis* de 1973 de Gonzalo de la Guardia, donde se crítica el complejo petroquímico y la empresa Taqsa, para ello se los retrata como una de las estaciones de dolor del vía crucis de un Cristo que representa, en este caso, la humanidad. En el turismo vemos como junto a las habituales imágenes de los turistas en la costa, como en el film Jordi Vall *L'helice* de 1971, aparecen imágenes de las actividades de la Asamblea de la Federación Española de Centros de Iniciativas y Turismos recogidas por Josep M^a Mitjà en los films *A saber... a Salamanca* de 1972 y *Un canto a Galicia* de 1974. Estos films muestran como el sector se ha organizado y se coordina entre ellos para potenciar el turismo en sus zonas.

Finalmente, en el caso del transporte, en 1970 se vuelve a organizar un concurso del Rollo sobre el tema de la locomoción, en que se presentan once participantes, seis de los cuales son de Reus. En este concurso el tema es muy general y en los films ya no vemos únicamente automóviles sino cualquier medio de locomoción. Uno de los films que mejor ejemplifica la forma en que se planteo este concurso es *Locomoción* de José Bargalló Badía, donde se explica la vida de una persona a través de diferentes medios de locomoción: pies, cochecito de niños, bicicleta, motocicleta, automóvil, la silla de ruedas para viejos y el coche de muertos. Este concurso permite entender que el automóvil es ya parte de la vida del hombre y de sus lacras como el estrés y las prisas como retrata como retrata Antoni Cavalle Maresma en el film *Nuestro tiempo* de 1973, donde un hombre muy atareado va a trabajo, come, disfruta de una corta siesta y tras recoger a su pareja marchan a un descampado para dormir tranquilamente todo ello en el coche. Pero la aportación más interesante a este tema la hace Gonzalo de la Guardia con su film *Gasolina*, la datación del cual no ha podido ser fijada claramente más allá de saber que pertenece a los años 70. En este film retrata la crisis del petróleo, con una sencilla historia sobre un conductor que tiene poca gasolina en el depósito del coche y busca una gasolinera, pero al llegar a una,

fuera de la ciudad, se encuentra que no hay gasolina y ha de seguir buscando.

Estos pocos ejemplos de aspectos económicos de Reus en los años 70 evidencian la ausencia de toda una serie de cambios que en esta década están apareciendo en el tejido industrial reusense. Así la crisis económica, la subida de los precios, el paro y las reconversiones industriales de finales de los años 70 y principios de la década de los 80 ya no son recogidas por el cine no profesional. Para cuando estos hechos económicos sacudan la ciudad el cine no profesional está tocado de muerte, a causa de la extensión del vídeo y del agotamiento de las asociaciones de cine amateur. El cineasta amateur, que es el que desarrolla historias que en ocasiones esconde una ácida crítica a la situación del momento, aunque sea mediante una máscara de humor, es un grupo en vías de extinción y el cineasta familiar no recogerá estos hechos porque sus filmaciones se centran en los momentos felices de la familia. Los concursos están desapareciendo y sin concursos no hay estímulo para desarrollar el cine amateur. Sólo podemos ver ligeros atisbos de la crisis energética en contados films de mediados de los años 70 y algunas muestras de cambios de mentalidad derivados de esta crisis, pero eso pertenece a otro tema. Las consecuencias sociales y económicas de la crisis del petróleo ya no serán reflejadas por el cine no profesional.

• Conclusión

Este es, a grandes trechos, la evolución histórica de la relación entre el cine y la actividad económica de la ciudad que podemos resumir ahora en unas breves conclusiones por sectores:

- Agricultura.- Antes de la Guerra Civil en el cine no profesional aparece poco y a partir de los años 50 muestra los cambios y mejoras que se están produciendo en ella, como la introducción de nuevos cultivos como el melocotón, la expansión e industrialización de otros como las avellanas, aceite o la viña; las mejoras hidráulicas como la construcción del pantano de Siurana o la mecanización como se puede ver en el anuncio de la *Moto Azada Merry Filler*.
- Ganadería.- El cine básicamente refleja el mundo avícola, especialmente el cine profesional. Solamente en las imágenes de la Feria de Sant Jaume de 1950 vemos otro tipo de ganado como el mular, pero en ellas se da una visión arcaica del mundo ganadero en contraposición a las imágenes de granjas industriales y tecnificadas del mundo de la avicultura, cuyo mejor ejemplo serían los anuncios de Bovans.
- Pesca.- No es un ámbito que interesa al cineasta amateur reusense, más próximo a los baños lúdicos en Salou que a mundo laboral de la mar, pero, aún así, hay algunas aproximaciones que muestran la existencia de un atractivo evocador de un mundo de la mar idealizado y, sobre todo, identificado con el puerto de Tarragona.
- Industria.- En los inicios del cine las grandes industrias atraían a los cineastas que rodaban films para proyectarlos en sus barracas de feria. Las grandes industrias formaban, entonces, parte del entramado de la ciudad. Con los años esto

ira desapareciendo y los nuevos cineastas no profesionales no les interesará retratar el mundo industrial, bien porque no forman parte de él o porque forma parte de un aspecto de sus vidas (el laboral) que no desean recordar en imágenes. Aún así, hay pequeñas muestras dentro del cine amateur y un único ejemplo, muy tardío, de la petroquímica, de la que se da una visión crítica.

- Comercio.- Este forma parte del decorado de muchos films no profesionales antes y después de la Guerra Civil. Luego la recuperación del fondo de la Agencia Fonts-Bassols es una muestra de la modernización en los bienes de consumo y de su boom en los años 60.
- Publicidad.- La existencia del fondo de la Agencia Fonts-Basols es una muestra de esa relación entre publicidad y cine bastante desconocida y que en los años 60 crea anuncios que esconden en pocos minutos una visión diferente de la sociedad española. Una sociedad en transformación que se está acercando a modelos de vida europeos, sin despreciar sus raíces históricas.
- Automóviles.- Francesc Espinet llegaba a la conclusión, a través de los egodocumentalistas, que durante el primer tercio del siglo XX "les vies i mitjans de transports mencionats són predominantment els més moderns i autònoms (aviació, automòbil, carretera), mentre que els més fixos i relativament vells (ferrocarril, tramvia) són menys considerats"²⁴⁸. Pero en el cine no profesional reusense no sucede esto. El coche no es protagonista de las historias sino un elemento más y el tráfico no sorprende o no constituye un problema hasta mediados de los años 60. Por entonces, el coche ha dejado de ser un elemento de lujo y se ha convertido en un elemento de uso diario para muchas personas y con ello han venido los problemas del aparcamiento o del tráfico rodado. Es entonces cuando los cineastas se preocupan de estos nuevos temas porque forma parte de sus vidas y de sus problemas. Pierre Sorlin se preguntaba cuál es la función del coche para las personas en un estudio sobre el cine profesional europeo²⁴⁹, pues en el caso del cine no profesional de Reus los films no relatan los usos del coche o lo que estos representan para el individuo. En el cine no profesional de Reus el coche es simplemente el medio de transporte en los viajes y en muy escasas ocasiones es símbolo de un modo de vida ajetreado que es criticado por el cineasta amateur.
- Ferrocarril.- Al contrario de lo que afirmaba Francesc Espinet en la cita que hemos visto antes, el tren sí ejerce un cierto atractivo en la primera mitad del siglo XX. Ese atractivo es sustituido en la segunda mitad del siglo XX por el evocador trayecto ferroviario que suponía el viaje en el Carrilet a

²⁴⁸ ESPINET, op. cit., p. 99.

²⁴⁹ Pierre SORLIN en Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990, Barcelona, Paidós, 1996, p. 200 afirma que "Lo que nos interesa no es la representación directa de los coches -su forma, color o comodidades-, dado que los folletos de propaganda o las revistas son mucho más reveladoras en este sentido. Lo que no se puede inferir a partir de la literatura es la función que desempeñaban los coches en la autodefinición de la gente."

Salou. Es entonces cuando el carrilet se convierte en el protagonista de los viajes a la playa de algunas filmaciones familiares, mientras que el tren se convierte en el medio de transporte básico para los viajes largos en las historias de ficción de los cineastas amateurs. Aunque, en general, hacia mediados de los años 60 el ferrocarril pierde buena parte de su presencia en las imágenes del cine no profesional reusense, en un proceso que resulta inverso al del automóvil.

- Turismo.- Este tema tiene tres vertientes bien diferentes, que son: los viajes que los reusenses realizan al exterior, la forma en que se ven las zonas turísticas o la ciudad de Reus por parte de los turistas y la forma en que el turismo impacta en los cineastas de la ciudad. Las dos primeras las veremos en los siguientes apartados y la tercera es la que hemos tratado aquí. Las muestras de la presencia de turismo en la zona son escasas, aunque estas muestras son muy significativas. Los reusenses no retrataran el turismo hasta mediados de los años 60 y lo harán de una forma veladamente crítica y impresionados por lo que de cambio urbanístico y de comportamiento social y moral suponía.

Preguntarnos ¿si el cine refleja la estructura económica de Reus fielmente? es absurdo. El cine no es un documento que pueda explicar esa estructura económica de la ciudad en el tiempo y con cifras matemáticas. Los cineastas reusenses no se han dedicado a hacer documentales sobre el entramado económico de la ciudad y no lo han hecho porque no tenía interés para ellos ni para las personas que veían sus films. En cambio, el cine es un elemento que puede mostrarnos el imaginario de esa estructura económica y el reflejo de ella en el devenir diario de la ciudad. Ahora bien cada tipo de cine marca unas diferencias respecto a la forma en que muestra esa visión del mundo económico de Reus y su entorno. Veamos esas diferencias para cada uno de los tipos de cine estudiados:

- Cine profesional.- Con alguna excepción, básicamente el No-Do y la los anuncios de la Agencia Fonts-Bassol son los que nutren de referencias este tipo de cine. Así este tipo de cine se concentra en tres temas: la publicidad, el ferrocarril y la avicultura. En el caso del fondo de la Agencia Fonts-Bassols su problema esencial es que se concentra exclusivamente en los años 1964-1965 y no permite profundizar en las diferencias en el modelo de publicidad o en el tipo de empresas que se anuncian; únicamente se puede hacer una pequeña comparación con el anuncio de *La industrial alimenticia* de los años 20. Esa comparación nos permite ver diferencias abismales desde el mutismo y estaticidad del primero al dinamismo y modernidad de los anuncios de la Agencia Fonts-Bassols. Pero esta comparación, más que una evolución de la publicidad muestra una evolución del cine desde su época muda a la época de la competencia de la televisión que lleva al lenguaje cinematográfico publicitario muy similar al televisivo como se puede apreciar en los anuncios de la Agencia Fonts-Bassols. En cambio, en el No-Do las noticias económicas de la zona se concentran en la avicultura y el ferrocarril y siempre están

planteadas como ejemplo de modernización de una España sumida en una dictadura que empezaba a salir de una dura postguerra. En conjunto, todas las muestras estudiadas de este tipo de cine, presentan los aspectos económicos de una forma positiva, poniendo siempre el acento en los elementos de progreso que para la sociedad significan los productos o actividades presentados en las imágenes.

- Cine semi-profesional.- La escasez de este tipo de cine y su nula conservación no permite un análisis con detenimiento del tema económico mostrado por este tipo de cine. La única muestra referenciada es *La Sedera* de 1906, que según las referencias hemerográficas mostraba la salida de las obreras de la fábrica y ello hace pensar que esta filmación parece ser más un deseo de imitar las primeras imágenes cinematográficas de los hermanos Lumière que otra cosa.
- Cine amateur.- En el cine amateur reusense aparecen aspectos críticos hacia elementos económicos como el transporte individual (automóvil), la industria (química) o el turismo. Pero en este tipo de cine hay una clara dicotomía entre esa crítica, minoritaria en el caso del cine amateur de Reus, y una presentación positiva de ciertos elementos económicos como la agricultura, la pesca y las pequeñas industrias. Por ejemplo, a partir de los años 50, mostraran la introducción de nuevos cultivos y la modernización e industrialización de agricultura. Eso hace que actualmente esta imagen positiva que dan de la agricultura en la zona del Camp de Tarragona pueda ser vista por el espectador actual como una agricultura dinámica y en constante evolución. En los otros casos, la pesca la idealizan, ya que para el autor la mar es algo atractivo, y la pequeña industria la muestran como motor esencial de la vida cotidiana de la ciudad²⁵⁰.
- Cine familiar.- El origen de este cine es absolutamente urbano y no es hasta los años 70 que, aquí en España, no se introduce en zonas rurales. Eso hace que este cine muestre esencialmente los aspectos económicos de la ciudad y si a ello sumamos que su objetivo es retratar momentos especiales de la vida familiar hace que el transporte (público o individual) sea el tema económico más habitual en este tipo de cine, porque forma parte de los viajes, cortos o largos, de la familia. Esto no excluye que aparezcan otros temas, pero en el caso de Reus estos son minoría como las filmaciones de Josep Romeu de su sastrería (*Sastrería Romeu al Raval de Santa Ana*) en 1947 o las de Antoni Martra en los años 60 de Salou (*Salou*). Estas filmaciones son excepciones a lo habitual porque recogen la actividad comercial y el trabajo diario del cineasta o la transformación que el turismo esta llevando a cabo en un lugar

²⁵⁰ Por ejemplo, en el caso de *L'helice* un pequeño taller metalúrgico es presentado al final como una pieza esencial para la navegación y por extensión para el goce del tiempo libre a través de la navegación deportiva, aunque se plantee con sentido del humor la historia al mostrar el arreglo de un barco de juguete. En *Neón* simplemente se desea mostrar la fabricación de los tubos de neón y da al final una muestra de su utilidad artística en los anuncios y todo ello se muestra a través del trabajo de un pequeño taller.

que muchos reusense de estos años conservan en la memoria como lugar de esparcimiento salvaje, natural y poco urbanizado: Salou. La filmación de Josep Romeu contiene un elemento muy inusual en el cine no profesional: la filmación del mundo del trabajo de un cineasta familiar, pero en este caso, esa filmación contiene cierto sentido si pensamos que se trata de la apertura de un negocio propio del que el cineasta se siente orgulloso y por ello lo filma como recuerdo para el resto de su vida.

4.3.4. Paisaje urbano de Reus

4.3.4.1. Introducción

Cuando Burke plantea el estudio del paisaje urbano a través de las imágenes lo hace pensando en la fotografía y en la pintura, porque cree que son importantes para reconstruir barrios desaparecidos, pero advierte del peligro de las manipulaciones, como ejemplo las pinturas de Canaletto²⁵¹. Dentro de la historia estos planteamientos son muy novedosos e interesantes, pero no hemos de olvidar que algunas líneas de investigación planteadas por Burke son corrientes en materias como la geografía histórica o la geografía del paisaje, donde utilizan la imagen y la historia para la reconstrucción de paisajes que han cambiado con el tiempo.

Por otra parte, Burke jamás se acerca a los enfoques de la geografía perceptiva²⁵² para plantear la utilización de la imagen en el estudio del paisaje urbano. Para los geógrafos que investigan la geografía cognitiva "la ciudad no es sólo un hecho de observación de estudio; es, fundamentalmente, un espacio vivido, percibido de forma diferente por los distintos individuos y grupos sociales"²⁵³. Esa percepción de la ciudad es la que desean conocer, porque las personas que habitan las ciudades toman decisiones en función de esa visión que tienen de la ciudad.

La utilización del "texto cinematográfico"²⁵⁴ para de geografía cognitiva o de la percepción, son escasos²⁵⁵. En cambio, no son tan escasos los ejemplos de utilización del cine para estudiar la imagen que este da de la ciudad²⁵⁶. Estos

²⁵¹ BURKER, op. cit., pp. 106-107.

²⁵² La geografía perceptiva, cognitiva o conductista, cualquiera de estas palabras se utiliza para definir la, estudia las decisiones que toman los individuos sobre el espacio geográfico en donde desarrollan su vida, a partir de una serie de imágenes mentales que se forman de ese espacio geográfico (v. PUYOL, R.; ESTEBANEZ, J.; MENENDEZ, R.: Geografía humana, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 367-394).

²⁵³ PUYOL, ESTEBANEZ, MENENDEZ, op. cit. p. 393.

²⁵⁴ Este es el término que Frederic Jameson (JAMESON, Frederic: La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial, Barcelona, Paidós, 1995) utiliza para definir la utilización de los films en su investigación.

²⁵⁵ Uno de los ejemplos más interesantes es el estudio realizado por Frederic JAMESON: La estética geopolítica..., op. cit.; en que estudia, a través del cine, la visión que se da del mundo en los tres grandes superestados: Estados Unidos, Europa y Japón.

²⁵⁶ Uno de los ejemplos más destacados e interesantes es el de Pierre SORLIN: Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990, op. cit. Aunque también podríamos considerar otros del ámbito nacional como el de Angel Luis HUESO MONTÓN en "El cine y su vinculación al mundo urbano" en VILLARES PAZ, Ramón (coord.): La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1989.

estudios, sin saberlo, utilizan elementos de la geografía de la percepción o cognitiva y aunque son estudios muy interesantes y novedosos en este campo, describen las ciudades como decorados de cine o simplemente describen los elementos sociales que configuran la ciudad; por ejemplo el siguiente texto de Pierre Sorlin nos permite ver estos planteamientos:

"El cine [desarrolló] ... una sofisticada visión de las zonas urbanizadas. Las ciudades se convirtieron en paisajes humanos susceptibles de encerrar y en ocasiones influir en el destino de los personajes individuales. (...) [El] modelo dominante [podemos clasificarlo] en dos categorías. Algunos cineastas, principalmente aquellos que catalogamos como «neorrealistas», tomaron conciencia del florecimiento de las zonas urbanas e intentaron expresar, cinematográficamente, las complejas relaciones que existían entre los viejos centros y las nuevas periferias. Aproximadamente después de 1965 los cineastas ya no fueron capaces de contar, o de ver, lo que eran las ciudades y crearon una imagen borrosa de las mismas. En este sentido se pueden establecer correspondencias obvias entre las películas y su contexto histórico. Las primeras décadas posteriores a la guerra fueron testigo de la expansión de las ciudades «más grandes», que se desarrolló alrededor de los centros tradicionales, aunque, más tarde, la tendencia fue que los distritos más antiguos quedaran desiertos en favor de los núcleos urbanos que habían crecido apresuradamente y sin orden ni concierto. Dichas conexiones, que son incuestionables, no nos dicen gran cosa acerca de la descripción visual de las áreas urbanas en las películas. Si hablamos en términos de imágenes y no en términos sociales, ¿qué podemos aprender de las películas realizadas durante la segunda mitad del siglo?. El cine de los años cincuenta se dirigía directamente al público «popular», a la audiencia integrada por gente que los sábados por la noche solía marcharse de sus casas y reunirse en el centro. Pretendía conseguir que sus espectadores reflexionaran sobre problemas que a veces eran complicados, pero que siempre guardaban alguna relación con la esfera de la vida familiar o con sus relaciones sociales. Los espectadores querían que les entretuvieran; querían sorpresas pero no sofisticadas novedades. Por lo demás, la técnica utilizada introducía un tema tan importante como la misma ciudad. Se exploraba el centro de las ciudades en escenarios fáciles y se filmaba según el modelo simple y contrapuesto de actividad/quietud. Durante este período el cine contribuyó más que otros medios de comunicación a reforzar la mitología del centro de la ciudad concebido como un círculo de placer y animación. Sin embargo, también aportó simultáneamente otra área -menos definida pero igual de crucial para sus habitantes-: los suburbios (...). El cine ofrecía a su público una problemática, aunque no muy crítica, visión de las ciudades.

Además, durante este período la representación cinematográfica de las ciudades empezó a decaer, pero la transformación no era perceptible. De hecho, las primeras películas que convirtieron en borrosas imágenes de las ciudades utilizaron perspectivas desagradables para reforzar la legitimidad de su relato. Por más hostil que fuera, la Roma de De Sica seguía siendo una capital maravillosa, mientras que en las películas inglesas que hemos mencionado anteriormente los trabajadores no sólo

tenían que enfrentarse a una desdeñosa clase media sino también a un entorno miserable. De modo que se tardó algún tiempo en comprender qué estaba sucediendo, aunque en el fono era muy simple: ya no se describía las ciudades como lugares bellos y admirables"²⁵⁷.

Si esta es la situación en cuanto al cine profesional, ¿cuál es respecto al cine no profesional?. La siguiente frase de Margarida Gómez Inglada, resume perfectamente los planteamientos sobre este tema realizados hasta ahora: "Tot el material filmat ens és d'utilitat, tant si es tracta de films documentals, en què es recullen de manera expressa aspectes locals, com si es tracta de films d'argument, en què molts aspectes o paisatges queden reflectits de manera indirecta"²⁵⁸. Es decir, hay un consenso sobre la utilidad del cine no profesional para utilizarlo en estudios de paisaje urbano o natural, por que los cineastas no profesionales recrean su entorno en sus films, pero no hay estudios sobre esta materia. Aquí intentaremos hacer una aproximación a la misma estudiando el pasaje urbano de Reus con los films rodados en la ciudad, principalmente no profesionales. Para ello empezaremos con un recorrido cronológico que nos explique la evolución de la ciudad y los films rodados en esas décadas.

4.3.4.2. Evolución

A principios de siglo la población de Reus era de 26.681 habitantes y estaba en un momento de decrecimiento demográfico que se había iniciado a mediados del siglo XIX²⁵⁹. Tenía un casco urbano pequeño, a pesar de ser la segunda ciudad de Cataluña, ya que en "1905 el casc urbà era estructurat en 5 passeigs, 4 avingudes, 15 places i 200 carrers, on es trobaven 4.672 edificis"²⁶⁰. Sus calles eran de tierra y sin empedrar, dando una imagen rural que con el cambio de siglo sufrirá importantes transformaciones, especialmente en las infraestructuras²⁶¹. Era en esa ciudad donde, en estos años, se desarrollaba con fuerza el modernismo, un movimiento que se prolongará hasta mediados de la década de los años 20. Esta es la ciudad donde que acogerá las primeras sesiones de cine y las primeras filmaciones semi-profesionales que se hacen en Reus: *Salida de misa de doce de la Iglesia de San Pedro* (1905) y *Panorama Plaza Prim* (1906). Los

²⁵⁷ SORLIN, op. cit., pp. 131-132.

²⁵⁸ GÓMEZ INGLADA, Margarida: "El cinema amateur pratenc" en VV.AA.: El cinema amateur al Prat, op. cit., p. 71.

²⁵⁹ v. Josep M^a ESCODA i VILÀ: Reus de la dictadura a la República. Introducció a la seva història, Reus, Edicions del Centre de Lectura, 1979, p. 51; en donde se da la siguiente evolución de la población de Reus desde el siglo XVIII: 1.972 hab. en 1718, 14.454 hab. en 1787, 28.171 hab. en 1857, 27.595 hab. en 1877 y 26.681 hab. en 1900.

Josep IGLÉSÍAS FORT en un estudio realizado en 1973 y publicado recientemente por el Centre de Lectura ("El volum demogràfic de Reus a través del temps" en Josep IGLÉSÍAS i FORT: Reus en el moviment demogràfic de Catalunya i altres estudis, Reus, Centre de Lectura de Reus, 2002, pp. 115-136) da unas cifras ligeramente diferentes: 16.948 hab. en 1802, 28.171 hab. en 1857, 25.594 hab. en 1877 y 26.688 hab. en 1900.

²⁶⁰ ANGUERA, Pere: Urbanisme i arquitectura de Reus, Reus, La Caixa de Pensions, 1988, p. 149.

²⁶¹ v. ARNAVAT, A.; MUIÑOS, M.J.; TOUS, J.: "Reus sota la Restauració borbònica (1874-1923)" a ANGUERA, Pere (dir.): Història General de Reus, vol. III, Reus, Ajuntament de Reus, 2003, pp. 214-215.

primeros cámaras escogen lugares emblemáticos de la ciudad como la Prioral de Sant Pere o la Plaza Prim, con el objeto de filmar lugares donde hubiera mucha gente y los reusenses se reúnen, para posteriormente atraerlos a sus locales. La Prioral de San Pere y la Plaza Prim son esos lugares de reunión de los reusenses con una función religiosa en el primera caso y una función lúdica en el segundo.

Estas primeras experiencias cinematográficas no tendrán continuidad en la década siguiente y no es hasta los años 20 que no encontramos nuevas filmaciones, profesionales y familiares en este caso. La ciudad no había cambiado mucho, únicamente se había embellecido en la década de los años 10²⁶² y la población había aumentado a 30.266 habitantes en 1920²⁶³. Las calles seguían teniendo unas "capes de terra i arena, cosa que els feia bastant impracticables els dies de pluja i quedaven sovint completament inundats"²⁶⁴. En esta ciudad, a finales de la década, el cineasta José Buchs decide rodar parte de su film *Prim*. La plaza dels Quarters (actual plaza de la Llibertat), la del Castell y la de la Sang se convierten en escenarios perfectos para reconstruir la vida de Prim en el siglo XIX. Mientras que en *Prim* la ciudad representa el siglo XIX, en *Reportaje cinematográfico de Reus* intenta mostrar una ciudad moderna y en progreso. Aunque la verdadera ciudad aparece en las filmaciones familiares de la época, y a pesar de que únicamente vemos la plaza de la Sang, la de Sant Pere y Misericordia, podemos apreciar esas calles de arena que comentábamos antes. Así estas filmaciones son pequeños retratos que no muestran la ciudad sino unos lugares muy determinados que no permiten hacernos una idea de la misma.

La década siguiente (años 30) será convulsa y difícil. Demográficamente la Guerra Civil marcará la evolución de la población de Reus que pasa de 31.299 habitantes en 1930 a 27.417 habitantes en 1936, recuperándose a principios de los años 40²⁶⁵. Urbanísticamente también será un periodo de cambios y proyecto, aunque en 1930 la ciudad era descrita por Jaume Fort en los siguientes términos:

"Reus aglutinava un sis mil edificis que en la majoria eren de dues o tres plantes, encara que n'hi havia de quatre i fins i tot cinc. A més, destaca també que a molts s'havien afegit un o dos pisos més i que disposaven ja de comoditats domèstiques com el gas, l'electricitat o l'aigua corrent"²⁶⁶.

En esta década la ciudad bullirá de propuestas y proyectos, dentro de los movimientos artísticos del noucentisme y el racionalismo²⁶⁷, y de obras públicas, cuyo objetivo era paliar el paro y mejorar las infraestructuras de la ciudad. Todo esto quedó paralizado con la Guerra Civil, porque las prioridades fueron otras: refugios, construcción del aeródromo... Entre los

²⁶² ANGUERA: Urbanisme i arquitectura de Reus, op. cit., p. 149.

²⁶³ ROIG, op. cit., p. 20.

²⁶⁴ ROIG, op. cit., p. 72.

²⁶⁵ v. NAVAIS, J. i SAMARRA, F.: "La Segona República i la Guerra Civil" a ANGUERA, Pere (dir.): Història General de Reus, vol. IV, Reus, Ajuntament de Reus, 2003, p. 100.

²⁶⁶ Citado por NAVAIS i SAMARRA, op. cit. 95.

²⁶⁷ v. ANGUERA: Urbanisme i arquitectura de Reus, op. cit., p. 153.

acontecimientos urbanísticos más destacados de esta década destaca la reconstrucción del Ayuntamiento, el derribo del Teatro Circo y de una parte de los pabellones militares y la ampliación y remodelación del Hospital²⁶⁸.

La ciudad se modernizaba y mejoraba pero la Guerra Civil lo trastoca todo, por ello el cine profesional nos mostrará lo más importante de Reus en esos momentos: el aeropuerto. Antes el cine familiar nos muestra diferentes lugares de la ciudad en las que vemos un uso primordialmente lúdico en las filmaciones como la plaza de los Quarters (*Boda de M^a Oliva Montserrat...*), la plaza Prim (*Viatge amb vaixell a Palamós*), Sant Pere o Misericordia (*Boda d'Antoni Martra (fill)*). En esas filmaciones familiares también aparecerán instituciones como el Pere Mata (*Reus, manicomio, Salou...*) o el Institut de Puericultura (*Visita a l'Institut de Puericultura Dr. Frias*).

Tras la Guerra Civil la tarea fundamental es la reconstrucción de la ciudad que entonces estaba limitada por los paseos y la Riera Miro. Fuera de esa zona solamente estaban los barrios de l'Illa y el de los Chalets Quintana²⁶⁹. La población también se va recuperando poco a poco hasta llegar a los 35.950 habitantes a finales de la década²⁷⁰, pero costó mucho más la reconstrucción de la ciudad y la vida ciudadana tras los intensos bombardeos de la Guerra Civil y la dura postguerra.

Una de las consecuencias de la Guerra Civil fue la paralización del cine amateur, por lo que la mayoría de las imágenes de esta década son familiares. Esas imágenes nos muestran los masos del exterior de la ciudad, propiedad de personas acomodadas que los disfrutaban para actividades familiares y lúdicas, como por ejemplo en los films de Francesc Llevat *Imatges familiars al Mas Hort del Ros* o *Nadadors del Reus Deportiu al Mas de les Animes*. Otro lugar que aparece en estas filmaciones donde se disfruta de momentos familiares lúdicos es la ermita de Misericordia como se puede ver en el film de Francesc Llevat *Diurne de rams a l'ermita de Misericordia*. En cambio otros lugares, como la plaza de los Quarters, se reconvierten ahora en lugar de grandes concentraciones y celebraciones falangistas, como podemos ver en los films de Francesc Llevat *Concentració Provincial de FET y de las JONS* (1939) o *Visita de Franco a Reus* (1942).

El gran cambio que transformará Reus se inicia en la década de los años 50, hacia finales de la década Reus ha alcanzado los 41.014 habitantes²⁷¹. Hacia finales de la década se empiezan a notar los primeros efectos de la emigración y la aparición de los nuevos barrios en las cercanías del núcleo urbano. En 1957 se construye el Barrio Fortuny, obra del Patronato Local de la

²⁶⁸ v. J.M. GORT y E. GORT: *Reus: la formació d'una ciutat*, Reus, Ajuntament de Reus-Carrutxa, 1987, pp. 90-95.

²⁶⁹ v. ANGUERA: *Urbanisme i arquitectura de Reus*, op. cit., p. 153.

²⁷⁰ v. J.M. GORT y E. GORT, op. cit., p. 101.

²⁷¹ v. J.M. GORT y E. GORT, op. cit., p. 101. Los hermanos Gort nos aportan las siguientes cifras de la evolución de la población de Reus entre 1945 y 1960: 35.014 hab. en 1945, 35.950 hab. en 1950, 36.914 hab. en 1955 y 41.014 hab. en 1960. Cifras que no coinciden con las aportadas por Josep IGLÉSIES (op. cit., pp. 133-134) que dice que en 1940 había 29.920 hab., 35.950 hab. en 1950 y 41.041 hab. en 1960.

Vivienda que pretendía ofrecer casas asequibles a los nuevos reusenses²⁷². Este proceso de aparición de nuevos barrios coincide con el inicio, hacia finales de los años 40, de la destrucción de su patrimonio histórico-arquitectónico de la ciudad, por ejemplo en 1947 se destruye Cal Comas en la plaza Prim para construir el actual edificio del Banco Bilbao-Vizcaya²⁷³.

Pero, para los cineastas lo que les interesa es el cambio que la ciudad más que esa destrucción patrimonial. Por ello, el cine recoge la inauguración del Barrio Fortuny, tanto mediante el No-Do como por la cámara del fotógrafo Josep Busquest. Mientras, los cineastas amateurs muestran una ciudad que sigue siendo esencialmente el casco urbano y poco más, por ejemplo en el film *El neófito* de Josep Maria Mitjà de 1959 muestra la actividad y el bullicio del centro (plaza Prim y Mercadal) mientras que el recorrido de la excursión por las afueras de Reus lo sitúa en los paseos Prim y Misericordia, dándonos la sensación de estar en el límite del casco urbano. Finalmente, el cine familiar, muestra aspectos diferentes de la transformación de la ciudad como el tráfico y los guardias urbanos en *Visión rápida de Reus* de Antoni Martra o la recuperación de la plaza de la Llibertat, tras su urbanización, como espacio de recreo en *Nois jugant a pilota* de Francesc Llevat.

La gran transformación de la ciudad llegará en los años 60 con la avalancha migratoria, llegando a tener Reus, a finales de los años 60, 59.095 habitantes²⁷⁴. Esto supone un gran impacto en la ciudad:

"el creixement real, per sobre de tota planificació, va ser força anàrquic i es va formar una sèrie de barris perifèrics, les parcel·les, sovint sense una infraestructura mínima per encabir la nova població. (...) A partir d'aquest moment Reus entrà en una dinàmica d'expansió urbana que semblava imparable, amb un ritme de construcció frenètic: el 1966 es van construir 126 edificis, el 1968, 124 i el 1970, 141. En iniciar-se la transició, el 45% dels habitatges de la ciutat s'havien construït en els darrers 25 anys"²⁷⁵.

Con este crecimiento aparecen los nuevos barrios de la Inmaculada, San Josep Obrer, Montserrat, Sol-i-vista, Pelayo y Sidós.

Esta transformación, estos cambios y estos nuevos barrios no eran reflejados por los cineastas no profesionales, solamente Gonçal de la Guardia en *La Palangana* (1965) muestra algo parecido a un barrio de barracas. El resto de cineastas continuaban mostrando el centro, como en los diferentes films que se realizaron con motivo del concurso de fuentes de 1962, o los lugares habituales de la ciudad. Únicamente algunos de los reportajes sobre la Feria de Muestras permiten ver, en algunas ocasiones, muestras de la evolución de la ciudad y los cambios

²⁷² DUCH: "El segle XX: La dictadura franquista", op. cit., p. 344-345.

²⁷³ DUCH: "El segle XX: La dictadura franquista", op. cit., p. 346.

²⁷⁴ v. J.M. GORT y E. GORT, op. cit., p. 101; que dan las siguientes cifras de evolución demográfica entre 1960 y 1970: 41.014 hab. en 1960, 52.674 hab. en 1965 y 59.095 hab. en 1970. A partir de 1960 las cifras dadas por los hermanos Gort y por Josep IGLÉSIES (op. cit., pp. 134-136) coinciden.

²⁷⁵ DUCH: "El segle XX: La dictadura franquista", op. cit., p. 344.

que se están produciendo en la misma como ocurre en el film de Antoni Martra de 1969 *Progrès industrial. Fira de mostres de Reus*. En estos films hay una introducción que muestra esos cambios y da una visión de la ciudad de progreso y crecimiento.

Un crecimiento que continua imparable en la década de los años 70, llegando Reus a superar los 88.000 habitantes a finales de la década²⁷⁶. Con este crecimiento los problemas planteados en la década anterior se agravan, se crean nuevos barrios, como el Barrio Gaudí inaugurado en 1972, y la ciudad sigue creciendo vertiginosamente. Con la democracia aparecerá el movimiento vecinal y las luchas por la mejora de las condiciones de esos barrios que poco a poco mejoran en sus condiciones de habitabilidad y pasarán a formar parte del entramado urbano de la ciudad²⁷⁷. Dentro del casco antiguo uno de los problemas que se agravará irreversiblemente será la destrucción del patrimonio arquitectónico de la ciudad, que vera como edificios emblemáticos del la plaza Prim como la casa Quer desaparece en 1974, después de una gran polémica por la poca sensibilidad del alcalde Albouy sobre el tema²⁷⁸. Otra de las transformaciones de la plaza Prim, la construcción del pàrquing subterràneo, también causo polémica y expectación por el traslado de la estatua del general Prim al vestíbulo del Ayuntamiento²⁷⁹. Al final de la década quedaba

"una ciutat relativament harmònica constituïda pel nucli central, l'arc dels passeigs i les noves avingudes de circumval·lació, habitat pels reusencs de tota la vida, i la gent amb ells assimilada, per una banda. Per una altra, els nuclis de les parcel·les, que constitueixen tot un altre món, amb una dinàmica, unes normes de comportament i una manera de sentir i àdhuc de viure força diferenciades"²⁸⁰.

Durante estas décadas este crecimiento será caótico, ya que hasta 1988 Reus no dispondrá de un Plan general de ordenación urbana, pero ya era demasiado tarde para una parte importante del patrimonio arquitectónico de la ciudad.

En el cine no profesional de esta década mantendrán las tendencias de los años anteriores al mostrar los lugares más emblemáticos de la ciudad en su utilización lúdica como el santuario de Misericordia en *Cop de teles* de 1970 de Josep Bargalló, o las imágenes de la ciudad aprovechando en *Fira 74* de Jordi Llaberia de 1974; aunque también reflejará los cambios más destacados que se producían en la ciudad, como el traslado de la estatua de Prim al Ayuntamiento en *Al nostre general* de Jordi Vall de 1975 o la construcción del Barrio Gaudí en films como *A Reus enganxen* de Antoni Cavalle de 1972 o *Barri Gaudí* de Josep Maria Baiges de 1973. Para Reus este era barrio será admirado y mostrado al mundo como un elemento de modernidad arquitectónica de la ciudad. Esa visión era compartida por los reusenses y por

²⁷⁶ v. J.M. GORT y E. GORT, op. cit., p. 101; que dan las siguientes cifras de evolución demográfica entre 1970 y 1980: 59.095 hab. en 1970, 72.331 hab. en 1975 y 88.593 hab. en 1980.

²⁷⁷ v. DUCH: "El segle XX: La dictadura franquista", op. cit., p. 344-346 y GAVALDÀ, op. cit., pp. 42-43.

²⁷⁸ v. DUCH: "El segle XX: La dictadura franquista", op. cit., p. 346.

²⁷⁹ GAVALDÀ, op. cit., p. 30.

²⁸⁰ ANGUERA: Urbanisme i arquitectura de Reus, op. cit., p. 154.

el resto de los catalanes, ya que, por ejemplo, el director Carlos Duran lo utilizará como escenario para su film futurista *Liberxinia* 90 de 1970. Junto a estas constantes cinematográficas, como novedad, se producen algunos destellos de crítica hacia la destrucción del patrimonio arquitectónico de la ciudad en films como el de David Constantí *Trontolls locals* de 1973 que muestra el derribo de la casa Quer.

4.3.4.3. Conclusiones

Poco más dará de sí el cine no profesional, que hacia mediados de la década de los años 80 esta herido de muerte, sustituido por los videoaficionados. Así que, vista esta evolución cronológica comparativa entre el cine y la evolución urbanística de la ciudad, será interesante establecer algunas conclusiones finales sobre este tema, clasificándolas según el tipo de film:

- Cine semi-profesional.- La desaparición de este tipo de films y su concentración a principios del siglo pocas conclusiones nos permiten extraer. Los dos films de este tipo que hemos incluido en este tema plantean una constante que se repetirá durante todo el siglo XX y en la mayoría de los films no profesionales: la plaza Prim se convierte en un Nodo geográfico²⁸¹. Es el lugar emblemático de la ciudad, aunque a principios de siglo comparte protagonismo con la Prioral de Sant Pere, pero hay algunas diferencias entre ambos. Según lo que conocemos de estos films podemos concluir que la plaza Prim era el lugar de encuentro fundamental de los reusenses; en cambio, el film *Salida de misa de doce de la Iglesia de San Pedro* sigue los esquemas clásicos de infinidad de films de los inicios del cine en que se filma la salida de misa de la principal iglesia de la ciudad para tener registradas a las personas mas conocidas de la ciudad, personas que después irán a ver la cinta a la barraca de feria donde se proyecte.
- Cine profesional.- En las filmaciones profesionales tenemos diferencias importantes entre los distintos films referenciados, aunque sean de la misma época. Hasta 1940, exceptuando *Reportaje cinematográfico de Reus* y *Prim*, las filmaciones nos muestran la funcionalidad del espacio o institución, ya sea el Institut de Puericultura (*Visita a l'Institut de Puericultura Dr. Frias*) o la base aérea (*El president d'Euzkadi hoste d'honor de Catalunya*). En el caso de *Prim* (1929) aparecen espacios donde veamos lugares de la ciudad que no han cambiado desde el siglo XIX y ello permite utilizarlos para representar esa época. En cambio, en *Reportaje cinematográfico de Reus* (1925), film que no se ha conservado y del que solo se tienen referencias hemerográficas, se puede aventurar que nos permitiría ver la evolución de una parte de la ciudad: el tramo final del passeig Sunyer. Además, mientras que en *Prim* se refuerza una

²⁸¹ Según la terminología de la geografía de la percepción de K. Lynch el Nodo "son puntos estratégicos de una ciudad en las que el individuo puede entrar y que sirven como focos de desplazamiento. En general, se trata de lugares en donde convergen varias sendas, tienen una gran intensidad de usos del suelo y pueden ser el símbolo emblemático de la actividad o el carácter de una ciudad o distrito" (PUYOL; ESTEBANEZ y MENENDEZ, op. cit., p. 273)

constante que aparecía en los films semi-profesionales como es la identificación de la plaza Prim como un Nodo básico de la ciudad, ya que es mostrada remarcar que el film esta rodado en Reus; en *Reportaje cinematográfico de Reus* se anticipa algo que será constante a partir de los años 50 en los films profesionales que es mostrar la evolución de la ciudad. En los años 50 en films como *Vía Crucis i primera pedra del col·legi La Salle* (1952) o *Inauguración del Barrio Fortuny en Reus* (1957) se nos da una visión de mejora y progreso de la ciudad que en 1970 llega a los extremos de utilizar el Barrio Gaudi como escenario de un film futurista como *Liberxinia 90* (1970 de Carlos Duran), donde se criticaba la alienación del hombre en una sociedad moderna y muy urbanizada.

- Cine amateur.- Para este tipo de cine la ciudad es el escenario básico de la mayoría de sus films, sean documentales o de ficción. La concentración de las referencias en los años 60 y 70, a causa de las características del cine amateur reusense, nos permite ver a través de él el periodo de mayor cambio de la ciudad; aunque esos cambios son mostrados, básicamente, en films relacionados con la Feria de Muestras, como *Progrès industrial. Fira de mostres* de 1969 o *Fira 74* de 1974. Films que dan una visión de crecimientos positivo y progreso de la ciudad. En esa misma línea, la inauguración del Barrio Gaudi hace que los cineastas amateurs que filman ese barrio lo muestren con admiración y transmitiéndonos una visión de progreso y modernidad de la ciudad que podemos ver en films como *Barri Gaudi* (1973) y *A Reus enganxen* (1972). Otros films como *Fonts de Reus* de 1962, *El neófito* de 1959 o *Desil·lusió* de 1959, nos dan una visión romántica de la ciudad y, a la vez, la idea de una ciudad pequeña, de provincias, rural y en transformación, con sus carros en las calles y sus repartidores empujando carritos llenos de productos agrícolas. Pocas son las críticas que se hacen a esos cambios urbanísticos de la ciudad y estas aparecen hacia mediados de los años 70, como ocurren con *Trontolls locals* (1973) de David Constantí, donde se manifiesta una posición desfavorable a la destrucción del patrimonio arquitectónico de la ciudad. Algunos films retrataran elementos controvertidos del crecimiento y cambio que se producen en la ciudad, como la existencia de barracas a causa del crecimiento demográfico originado por la inmigración (*La Palangana* de 1965) o el traslado de la estatua de Prim al ayuntamiento para la construcción del pàrquing subterràneo (*Al nostre general* de 1975), pero lo hacen de tal manera que es difícil hablar en ellos de crítica o de sí simple muestra de un hecho. Finalmente el cine amateur recoge un nuevo Nodo básico que es el Institut Pere Mata, pero esto es consecuencia de la vinculación de algunos directores de cine amateur (Antoni Cavallé o Josep Bargalló) con esta institución que la hacen objeto o escenario habitual de sus filmaciones, recogiendo tanto el lugar como su actividad.
- Cine familiar.- Con un número de referencias más abundantes nos permite ver, básicamente, la utilización lúdica del

espacio, que espacios se utilizan y cuales recoge la cámara; porque las imágenes familiares muestran momentos de recreo y esparcimientos de la familia.

En los años 30 y 40 uno de los lugares de recreo que más aparece es el propio Mas (casa de campo). En esos años el cine familiar es un lujo al alcance de personas con un buen poder adquisitivo, ellos pasan los fines de semana en su propio Mas y aprovechan esos momentos para retratar a la familia, ya que son momentos felices. Para nosotros el interés de estas filmaciones es que esos masos en esos momentos están en el exterior de la ciudad como el Hort d'En Ros, Mas Sedó Mas de les Animes. Con los años esos lugares serán incorporados al entramado urbano.

Dentro del casco urbano Misericordia y la plaza de la Llibertat son otros lugares que aparecen habitualmente en estas filmaciones. Pero mientras que las referencias de masos decrecen a partir de los años 50, estos lugares mantienen su presencia en todas las décadas. Lo que cambia es la función que de estos espacios nos muestran las filmaciones. En Misericordia la función religiosa es escasamente recogida por las cámaras y aparece mayoritariamente con lugar lúdico. En cambio la plaza es filmada en los años 40 en la función política que el nuevo régimen le asigna mediante la realización en ella de actos de propaganda falangista o militar-franquista. La causa de esta utilización es la presencia de los Cuarteles y después la del monumento a los muertos del bando franquista durante la Guerra Civil. Con el tiempo la plaza de la Llibertat va perdiendo su función política para ser sustituida por su función lúdica en las filmaciones de los cineastas reusenses. Se continúan celebrando actos políticos en ese emplazamiento, pero los cineastas no los reflejan en sus filmaciones familiares, en donde estas imágenes son sustituidas por la del niño paseando o jugando en la plaza o por la presencia en otros actos lúdicos celebrados allí.

Finalmente, hay algunos cineastas familiares que filman recorridos por la ciudad, como Josep Romeu en *Llocs de Reus* (1947), Antoni Martra en *Visión rápida de Reus* (años 50), Jordi Vall en *Coses de Reus* (1968) o Josep M Baiges en *Edificis històrics de Reus* (1985). En ellos muestran esencialmente el centro de la ciudad en una especie de recuerdo de una ciudad que cambiaba o que podía cambiar y de la que desean conservar un recuerdo de los algunos lugares que habían conocido. Pero en el cine familiar no es habitual la visión de la propia ciudad, que parece más reservada al cine amateur a través del documental. Si que es, en cambio, un vehículo básico para ver la ciudad a través de los ojos del visitante. Pero para el caso de Reus, los ejemplos de filmaciones realizadas por visitantes son raros y difíciles de encontrar. Solamente la filmación de Modest Solsona *Viatge amb vaixell a Palamos* de los años 30 nos permite ver este aspecto. En ella comprobamos como la plaza Prim es la referencia de la ciudad, aunque en aquellos años parece haber otro punto de

atracción para el visitante: el mercado de fruta y verduras de la plaza del Mercadal.

Ahora si en lugar del tipo de film, clasificamos las referencias en función de los lugares que aparecen en ellas podremos ver otros aspectos interesantes de lo que estamos estudiando. Para ello hemos de trasladar todas esas referencias a un cuadro estadístico y a un mapa de Reus²⁸². El resultado de ello no parece mostrar "una imagen esquemática y simplificada" del entramado urbano de la ciudad, tal y como afirman los geógrafos cognitivos. En principio, parece que el cine muestra una ciudad más compleja que la simple organización mental que Lynch establece "en torno a cinco elementos: sendas, bordes, distritos, nodos e hitos"²⁸³. Esta organización mental esta diseñada para un solo individuo, donde el conjunto de individuos sirve para contrastar las diferentes visiones mentales de la ciudad. En el cine reusense, en cambio, un solo film -aislado del resto- en muy rara ocasión nos muestra un mapa visual de la ciudad²⁸⁴, sino elementos aislados de la misma, pero el conjunto de todos los films no profesionales nos permite distinguir los diferentes elementos descritos por Lynch, con la excepción de los Bordes. Ocurre que en los films sobre Reus, en algunas ocasiones, vemos la construcción o inauguración de nuevos espacios o barrios y la transformación de la ciudad, pero no vemos elementos que supongan una frontera entre zonas, ni tan siquiera cuando se muestra el Barrio Gaudi, el cual esta separado de la ciudad por las vías del tren que constituyen una verdadera barrera. En los films que muestran el barrio lo hacen conectado a la ciudad por una carreteras o sendas que señalan su acceso. Algo similar ocurre en el film *El neófito* de Josep M. Mitjà de 1959, en que el recorrido del excursionista por los paseos Sunyer y Misericordia marcarían en límite del municipio y por ello el Borde del mismo, pero ese borde no es retratado como una frontera entre la ciudad y el campo sino como una senda. Por otra parte, los Hitos son muy escasos porque muchos de los Nodos cumplen, cinematográficamente hablando, la función de lugar de referencia y foco de desplazamiento. Bajo un planteamiento cinematográfico veríamos un ejemplo de Hito en el film *Edificis*

²⁸² v. mapa en el anexo 2.13.

²⁸³ PUYOL; ESTEBANEZ; MENENDEZ, op. cit. p. 373, en donde se dan las definiciones de estos términos:

- a) Sendas.- "Son los canales que sigue el observador normal, ocasional o potencialmente. Pueden ser calles, paseos, líneas de tránsito, canales o vías férreas".
- b) Bordes.- "Son elementos lineales no utilizados como sendas. Puede tratarse de líneas de separación de dos tramas urbanas".
- c) Distritos.- "son áreas homogéneas o al menos poseen una característica común que las hace reconocibles a un observador".
- d) Nodos (ya fueron definidos en la nota 281).
- e) Hitos.- "Son puntos de referencia básicos en los que el individuo no puede entrar".

²⁸⁴ Los pocos films que mostrarían un mapa visual de la ciudad de Reus serían los ya comentados de *Llocs de Reus* (1947) de Josep Romeu, *Visión rápida de Reus* (años 50) de Antoni Martra, *Coses de Reus* (1968) de Jordi Vall o *Edificis històrics de Reus* (1985) de Josep M Baiges, entre los films familiares, y *Progrès industrial. Fira de mostres Reus 1969* (1969) de Antoni Martra y *Fira 74* (1974) de Jordi Llaberia, entre los amateurs.

històrics de Reus (1985) de Josep M. Baiges en donde se realiza un recorrido por la ciudad mostrando los edificios y lugares más importantes, pero muchos de esos lugares en otras filmaciones son Nodos y no en hitos. Así que lo que vemos abundantemente en los films no profesionales de Reus son Nodos. La mayoría de los lugares que aparecen las filmaciones serían Nodos o lugares estratégicos de la ciudad para los cineastas. Según la intensidad de las referencias vemos que los Nodos principales son cuatro:

- Institut Pere Mata²⁸⁵. - Es el único lugar que desentona en esta relación, porque está aislado de la ciudad, mal comunicado con el resto de los lugares y es poco utilizado por los reusenses, porque su función es la de manicomio. Esta distorsión surge en función de un elemento cinematográfico que podemos corroborar al comprobar que la mayoría de las referencias se concentran en unos años muy concretos (años 60). Como hemos dicho anteriormente habían dos cineastas amateurs que trabajaban en esta institución e hicieron un número importante de filmaciones del lugar. Para ellos el Institut Pere Mata si que constituía un Nodo primario en relación con sus vidas.
- Misericordia²⁸⁶. - Este lugar está presente durante todas las décadas de existencia del cine no profesional. Esto lo confirma como uno de los lugares de referencia de la ciudad para los reusenses, pero observamos que este lugar está vinculado en muchas filmaciones con actos religiosos como bodas, comuniones o bautismos, etc. Es, por tanto, una referencia para actos familiares fundamentales en la evolución del individuo, para ritos de paso relacionados con el mundo religioso.
- Plaza de la Llibertat²⁸⁷. - Esta plaza se muestra como un referente con características político-militares que evolucionan hacia aspectos lúdicos, aunque su simbología político-militar no se pierde hasta bien entrada la democracia. A estos usos y características contribuirá su evolución y fisonomía. La presencia de los cuarteles del ejército, la lleva a ser escogida como lugar para erigir un monolito a los caídos del bando nacional durante la Guerra Civil, con lo que continúa su uso político hasta que ese monumento pierda toda significación y desaparezca. Entonces, en las filmaciones, recupera su función lúdica, una función que ya tenía antes de la Guerra Civil y que el cine no habían reflejado.
- Plaza Prim²⁸⁸. - Sería la verdadera referencia de la ciudad, aunque las referencias sean más escasas que la de los otros

²⁸⁵ Para la historia del Institut Pere Mata v. Josep POCA GAYA: Institut Pere Mata. Cent anys d'història (1896-1996), Reus, Institut Pere Mata, 1996.

²⁸⁶ Para la historia de Misericordia v. GORT, Ezequiel y PALOMAR, Salvador: Reus i la Mare de Déu de Misericòrdia: quatre-cents anys d'història, Reus, Diari de Tarragona, 1993 y BANÚS SANS, op. cit., pp. 581-586.

²⁸⁷ Para la historia de la plaza dels Quarters v. BANÚS SANS, op. cit., pp. 157-165 y ANGUERA: Urbanisme i arquitectura de Reus, op. cit., pp. 81-89.

²⁸⁸ Para la historia de la plaza Prim v. Pere ANGUERA: A bodes em convides. Estudis d'història social, Reus, Edicions del Centre de Lectura, 1987, pp. 175-195 y BANÚS SANS, op. cit., pp. 415-420.

lugares, pero no se a incluido en ellas los films que hacen un recorrido por la ciudad y que normalmente siempre incluyen imágenes de este lugar en el recorrido. Normalmente cuando los cineastas muestran este lugar tienes la sensación de que te está ubicando en Reus, por ello no es únicamente un espacio de recreo.

Habría, además, dos Nodos secundarios que muestran lugares de futuros desplazamientos como la base aérea y la Estación Avenida en el Parc de Sant Jordi y el resto de los lugares señalados en el mapa se convierten en Nodos menores de referencia puntual.

Las filmaciones que estudiamos no retratan sendas, sino lugares aislados, aunque haya filmaciones que muestran varios lugares o un recorrido visual por la ciudad como los ya comentados de *Llocs de Reus* (1947) de Josep Romeu, *Visión rápida de Reus* (años 50) de Antoni Martra, *Coses de Reus* (1968) de Jordi Vall, *Edificis històrics de Reus* (1985) de Josep M Baiges, *Progrès industrial. Fira de mostres Reus 1969* (1969) de Antoni Martra o *Fira 74* (1974) de Jordi Llaberia. En estas filmaciones no vemos un recorrido sino una serie de puntos en el espacio como consecuencia de la utilización del recurso cinematográfico de la condensación del tiempo. Por ello, en estas filmaciones las sendas se recrean en la mente del espectador mediante referencias de lugares conocido que marcan el recorrido o calles que muestran el inicio del movimiento.

Finalmente, este cine muestra un único Distrito el centro histórico, porque es una ciudad pequeña. Con el tiempo el cine mostrará el crecimiento de la ciudad desde ese núcleo central metido entre los arrabales. Pero esas nuevas zonas la veremos a través de recorridos cinematográficos, ya que el centro seguirá siendo el punto de referencia de las imágenes de la ciudad mientras que el resto del casco urbano les sirve para mostrar el progreso y crecimiento de Reus²⁸⁹. A parte del centro histórico, las otras zonas de Reus que son tratadas como un todo serían el Barrio Gaudi y el Barrio Fortuny, que también podrían ser consideradas Distritos, aunque las filmaciones los presenten más como puntos de referencia de la ciudad (o sea, como Nodos) que como áreas homogéneas.

Otro aspecto interesante de comentar brevemente es el sentido de los lugares que se muestran en las filmaciones. Este tipo de estudios se inscribe dentro del enfoque fenomenológico de la geografía de la percepción y se basa en el análisis del espacio según la función que le otorgan las personas. Estos estudios se hacen básicamente desde una metodología sociológica basada en encuestas, pero lo que pretendemos ver aquí es que sentido tienen los lugares del paisaje urbano reusense en el universo del cineasta.

Algunos autores²⁹⁰ establecen la existencia de 6 sentidos del lugar:

²⁸⁹ Esta visión la definía en 1952 José BANÚS (op. cit., p. 69) perfectamente con la siguiente frase: "Reus, como la mayoría de las poblaciones, está formada por la parte primitiva y la parte moderna. El Reus primitivo comprende el casco de la población que quedaba dentro de los arrabales. Lo que resta fuera de dicha área, es el Reus moderno".

²⁹⁰ PUYOL; ESTEBANEZ; MENENDEZ, op. cit. p. 388-389.

1. Social.- Es un lugar orientado hacia las relaciones sociales.
2. Apático.- El individuo muestra desinterés por el lugar.
3. Instrumental.- Se considera el lugar como un medio para lograr un fin.
4. Nostálgico.- Se establece un sentimiento hacia el lugar en relación con un hecho real o imaginario del pasado.
5. Como plataforma o escenario.- El lugar es el escenario en el que se desarrolla sus vidas.
6. Arraigado.- Se considera al lugar como algo importante.

De todos estos sentidos dados al lugar, el cine no profesional muestra el espacio geográfico en función del tipo de film que se realiza. En los films familiares el espacio tendría un sentido social que con el tiempo se convierte en nostálgico, porque cuando se realiza la filmación se desarrollan relaciones sociales en ese lugar, esencialmente familiares, que con el paso del tiempo se convierten en un recuerdo de un momento feliz ocurrido en un espacio geográfico concreto. En cambio, en los films amateurs, el lugar puede tener un sentido de escenario o de arraigo. El sentido de escenario del lugar aparece en las filmaciones argumentales porque en un espacio real discurre una historia. Mientras que en la mayoría de los documentales, los lugares se muestran con orgullo y con entusiasmo de pertenecer a un lugar y a una ciudad concreta, por ello esos espacios tienen un sentido de arraigo. Esto no impide que en el cine amateur el lugar pase a tener un sentido nostálgico una vez se proyecta y social cuando se filma.

Como conclusión final comentar que el cine no profesional da una visión diferente de la ciudad, en el caso de ciudades pequeñas o medianas. Una visión muy alejada de la que en los años 50 y 60 daba el cine profesional. En él aparecían ciudades grandes donde había un contraste entre el centro y la periferia, entre la riqueza y los barrios marginales donde la ley era más débil y donde el transporte se convertía en algo esencial²⁹¹. En el cine no profesional reusense se muestra el centro con orgullo y se asiste con asombro a al crecimiento de la ciudad, pero los referentes del paisaje urbano siguen siendo los mismos durante todo el siglo XX: la plaza de la Llibertat, Misericordia y, sobre todo, la plaza Prim.

4.3.5. Entorno próximo

Vista la posible utilización de la imagen cinematográfica como elemento de reconstrucción de una fisonomía del paisaje urbano de Reus y de sus cambios, el cine no profesional reusense también puede aportarnos información del entorno. Angel Luis Hueso afirma que en el cine profesional americano

"se resaltan las notas naturales e idílicas del campo, de donde surgió el culto al oeste como tierra virgen y la búsqueda de una tierra de promisión, mientras se considera a la ciudad como un lugar de corrupción y en el que se concentran los males de la sociedad"²⁹².

Con este punto de partida nosotros nos preguntamos ¿si el cine no profesional repite estos esquemas, imitando así al cine

²⁹¹ v. SORLIN, op. cit., pp. 114-201 y HUESO: "El cine y su vinculación al mundo urbano", op. cit., pp. 375-378.

²⁹² HUESO: "El cine y su vinculación al mundo urbano", op. cit., p. 376.

profesional?. Para ellos analizaremos las filmaciones no profesionales realizadas en Reus que recogen los pueblos del entorno e intentaremos responder no únicamente a esta pregunta sino también a las siguientes: ¿cuál es el entorno que recoge el cine? y ¿qué usos sociales se le da a ese entorno?. Antes hemos de ver cuales son los pueblos o ciudades del entorno filmados y los films que los retratan.

4.3.5.1. Los pueblos del Baix Camp

Iniciemos el recorrido por la propia comarca de la cual es capital Reus: el Baix Camp. El segundo municipio con mayor número de referencias, después de Reus, es Cambrils con 9 referencias. Este municipio está situado a unos 10,6 Km de Reus siendo uno de los tres municipios costeros del Baix Camp y el segundo en número de habitantes de la comarca, superando actualmente los 20.000 habitantes, aunque en 1980 contaba con 11.211 habitantes. El boom turístico de los años 60 y 70 lo transformó de forma espectacular e hizo que diera un gran salto demográfico²⁹³. Pero antes de ese boom turístico Cambrils ya constituía un atractivo para los reusenses, aunque mucho menor que Salou. Antes de los años 60 Antoni Martra lo visitaba con su familia en 1958 y recogía unas imágenes de su estancia que se encuentran en el film *Imatges de la família Martra. Cincuentenario del Carrilet*. Entonces el atractivo de Cambrils era su puerto y sus pescadores. Martra va a visitar a unos amigos, pasea por el puerto, sube a una barca y después hace una buena comida cerca del mar. El atractivo gastronómico que vemos en el film no lo perderá con el tiempo, pero el resto de las imágenes recogidas por los aficionados cambiarán muchísimo a partir de los años 60, ahora es la playa y el turismo los nuevos atractivos que vemos en estos films. En 1964 encontramos un film de Gonçal de la Guardia titulado *Turistas y sus derivados* que retrata esos cambios que están teniendo el pueblo con la presencia de los turistas y en unas imágenes familiares de esos años de Josep Serra tituladas *Imatges vàries* vemos como los reusenses visitan las playas de Cambrils en verano como unos turistas más. Es en la década de los años 70 en que encontramos más referencias de films amateurs (*A Cambrils* de 1973 de David Constantí, *Cambrils, stop* de 1975 de Francisco Fernández, *Un punto de nuestra geografía* de 1972 de Francesc Jané o *Visita al Parque Samà* de 1972 de Antonio Bofarull) y de films familiares (*Imatges familiars a Cambrils* de 1977 de Josep M. Baiges). En la mayoría de ellos la playa y el turismo siguen siendo el tema principal, no es hasta los años 80 en que no hay alguna filmación que critique esos cambios. Esto aparece en el film *Evolutin-80* de Antonio Maria Vidal Colominas, donde se habla de la contaminación de las playas y del mar. Son escasos los films sobre Cambrils en los que se realice un reportaje del pueblo,

²⁹³ Sobre la población, las características geográficas y la historia de Cambrils se puede consultar VV.AA.: Gran Geografia Comarcal de Catalunya, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1982, en el vol. 7 la comarca del Baix Camp y sus municipios está redactado por Pere ANGUERA, pp. 242-248; ANGUERA, Pere: Història dels Pobles del Baix Camp, Reus, Edicions del Reus Diari, 1989, pp. 113-130 y BERTRAN i CUDERS, Josep: El franquisme a Cambrils, Cambrils, Ajuntament de Cambrils, 2003.

solamente *Un punto de nuestra geografía* de Francesc Jané lo hace y en él se muestra que uno de los atractivos del pueblo es el Parc Samà. El parque es un referente ineludible del pueblo y constituye el eje central del documental de otro film amateur de Antonio Bofarull *Visita al Parque Samà*. Este parque y el turismo son las visiones esenciales que da el cine no profesional reusense de Cambrils.

Los pueblos de la comarca con menos referencias son l'Albiol, l'Aleixar, Vilanova d'Escornalbou y Vilaplana²⁹⁴ que únicamente salen en un film compartiendo protagonismo con otros pueblos. Estos pueblos son de interior y están situados a 10,4 km, 7,2 km, 15,2 km y 10,3 km de distancia de Reus respectivamente. Eran pueblos que habían entrado en decadencia y que a principios de los años 80 perdían población, aunque alguno de ellos superaban los 500 habitantes, como l'Aleixar o Vilaplana. El único film que los recoge es *Els campanars del Baix Camp* de 1980 y realizado por Francisco Fernández, en colaboración con Josep M. Baiges. En él únicamente se muestra el campanario de la iglesia, en un recorrido que incluye el campanario de la Prioral de Sant Pere de Reus y otros pueblos. Este film no se interesa por el pueblo, su vida o sus problemas, sino por el arte desconocido que esconde la comarca, representado en los campanarios.

También con una sola referencia están Almofter y Castellvell²⁹⁵. Estos pueblos son municipios colindantes al de Reus, encontrándose a 4,7 km y a 3 km de distancia respectivamente. Estos pueblos durante el siglo XX siguieron procesos demográficos diferentes, mientras que Almofter perdía habitantes llegando a los 371 habitantes en 1980, Castellvell se vio favorecido por la proximidad de Reus y a partir de los años 60 inicia un proceso de recuperación demográfica que le llevaba a tener 626 habitantes en 1980. El film que recoge Castellvell sirve como ejemplo de la situación que vive el pueblo. En la década de los 70 Gonçal de la Guardia realiza el film *Castellvell* y en él recoge el pueblo y la finca que posee cerca del mismo. Este film constituye un recuerdo y una forma de mostrar una calidad de vida de un lugar agradable. Almofter también es filmado en la segunda mitad de la década de los 60 por Gonçal de la Guardia, pero por un motivo diferente, tener un recuerdo de una nevada. El pueblo aparece dentro del film familiar *Imágenes familiares*, que recoge esa bonita estampa bucólica de la nevada como recuerdo.

Otro pueblo recogido por el cine no profesional reusense es La Mussara situado a 12,7 km de Reus, en lo alto de la sierra de la Mussara. A partir de 1959 este pueblo fue agregado al término municipal de Vilaplana, porque el municipio quedó despoblado en

²⁹⁴ Sobre la población, las características geográficas y la historia de l'Albiol, l'Aleixar, Vilanova d'Escornalbou y Vilaplana se puede consultar VV.AA.: *Gran Geografia Comarcal de Catalunya*, op. cit., vol. 7 (redactado por Pere ANGUERA), pp. 215-218, 250-258 y 287-290 y ANGUERA, Pere: *Història dels Pobles del Baix Camp*, op. cit., pp. 33-54, 311-318 y 321-333.

²⁹⁵ Sobre la población, las características geográficas y la historia de Almofter y Castellvell se puede consultar VV.AA.: *Gran Geografia Comarcal de Catalunya*, op. cit., vol. 7 (redactado por Pere ANGUERA), pp. 204-208 y ANGUERA, Pere: *Història dels Pobles del Baix Camp*, op. cit., pp. 71-79 y 141-148.

un proceso de regresión demográfica que se inició a principios del siglo XX. En medio siglo perdió los 291 habitantes con los que contaba a principios del mismo. A pesar de ellos es uno de los pueblos con mayor número de referencias de la comarca, 4 en total. Además de aparecer su campanario en el comentado film de Francisco Fernández de 1980 aparece en films de Joaquim Oliva, Jordi Vall y Antoni Cavalle. Joaquim Oliva lo recoge antes de su despoblamiento en la década de los años 30 cuando filma unas imágenes familiares de una excursión para buscar setas cerca del pueblo. Estas imágenes forman parte del film *Mas del Ana amb El Peret. Mort tocino. El canet. Orgaña. La Musara buscado setas*. La fuerte degradación que ha sufrido la película por el síndrome del vinagre ha hecho que estas imágenes no se conserven y no podamos saber si mostrar un pueblo que por entonces tenía unos 95 habitantes. Hasta la década de los años 60 La Mussara ya no aparecerá de nuevo. En esa ocasión es Jordi Vall quien realiza una excursión por la zona y visita el pueblo ya abandonado. Esa excursión la recoge en un film familiar que titula *Siurana, La Musara y el Monasterio de Piedra*. Además, en 1965 Antoni Cavalle utilizará el pueblo como escenario para la recreación de la canción popular *L'hereu Riera* con un gran despliegue de vestuario y bailes populares.

Con 2 referencias tenemos un grupo de pueblos formado por Alforja, Duesaigües, la Selva del Camp, Mont-roig y Riudoms²⁹⁶. Dos de estos pueblos, Duesaigües y Mont-roig, aparecen claramente identificados en el film anteriormente comentado de *Els campanars del Baix Camp*, por lo que prácticamente tendrían una sola referencia. Son estos dos pueblos diferentes situados a una distancia muy similar de Reus, 14,8 km en el caso de Duesaigües, un pueblo del interior en declive demográfico con 199 habitantes en 1980, y a 14,5 Km en el caso de Mont-roig, un municipio con un amplio litoral costero en expansión demográfica que en 1980 tenía 4.163 habitantes. La otra referencia en la que aparecen estos pueblos son en sendas filmaciones familiares de Joaquim Oliva (*Historia de mi hijo Joaquim, hasta los 13 años, con los pasajes más sobresalientes de su infancia y Argentera. La plaza vista del castillo-Excursión con la Teresa Barbera. Fuente de los Ermitaños haciendo el arroz. Excursión a la virgen de la Roca*) que se han visto afectadas por el síndrome del vinagre y de las que poco se puede ver, en el caso de Duesaigües los parajes boscosos cercanos en una típica comida campestre y en el caso de Mont-roig una excursión al Santuario de la Virgen de la Roca.

En cuanto a resto de los municipios con 2 referencias, Alforja es un pueblo que dista 12 km de Reus y como todos los pueblos del interior sufre en el siglo XX un proceso de declive

²⁹⁶ Sobre la población, las características geográficas e historias de Alforja, Duesaigües, la Selva del Camp, Mont-roig del Camp y Riudoms se puede consultar VV.AA.: Gran Geografia Comarcal de Catalunya, op. cit., vol. 7 (redactado por Pere ANGUERA), pp. 208-215, 218-221, 231-242 y 277-280; ANGUERA, Pere: Història dels Pobles del Baix Camp, op. cit., pp. 57-68, 159-164, 195-210 y 263-292; LÓPEZ BONILLO, Diego: Guía d'Alforja, Tarragona, Diputació de Tarragona, 2003 y CORTS SALVA, Joan R.: Riudoms. 850 anys d'història, llengua i cultura, Valls, Cossetània, 2000.

demográfico que le lleva a tener 1.128 habitantes en 1980. Este pueblo también filmado por Joaquim Oliva entre 1934 y 1935 en una comida campestre donde aparecen los bosques de alrededor del pueblo, según reza en el título del film: *Comida de Alforja. Pantano de Riudecañas. Porrera. Salou. Escenas familiares. San Rafael y la noche de fin de año*. Además, en 1967, Josep Bargalló elige el pueblo para representar unos bailes populares folclóricos en un film amateur de argumento que titula *Decencis*.

Con dos referencias también esta la Selva del Camp, situado a 7 km de Reus, esa proximidad a la capital, aún siendo un pueblo del interior, hace que durante el siglo XX su proceso demográfico regresivo se recupere a partir de los años 60, llegando en 1980 a los 3.220 habitantes. En cambio, esa proximidad cinematográficamente no le ha reportado mayores beneficios y solamente es filmado por los reusenses en 1940 durante las anuales fiestas de exaltación del trabajo que Falange organizaba en el pueblo (*Concentración Falangista en la Selva del Camp* de Francesc Llevat titulada) y en 1976 Francesc Jané en el documental *La Selva del Camp*, donde recoge su Semana Santa.

Finalmente, el último pueblo con 2 referencias es Riudoms que esta situado a 5,1 km de distancia de Reus. Este pueblo demográficamente durante todo el siglo XX ha mantenido una población constante estable que en los años 60 se vio afectada por el proceso migratorio, llegando en 1980 a los 4.850 habitantes. Cinematográficamente no parece que tuviera un especial atractivo para los habitantes de Reus ya que únicamente lo filman Antoni Cavalle (*Majoretts* de los años 70) y Josep M. Baiges (*Semana Santa a Riudoms* de 1968). La primera es una filmación amateur sobre un concurso de *Majoretts* en el pueblo que sirve para explicar una historia de celos en una joven pareja. En cambio la segunda es una filmación familiar sobre la procesión de Semana Santa.

Con 3 referencias se encuentran los pueblos de l'Argentera y Prades²⁹⁷. L'Argentera es un municipio del interior en clara regresión demográfica que tenía 158 habitantes en 1980 y distaba 16,9 km de Reus. Es otro de los pueblos que aparecen en el film de Francisco Fernández *Els campanars del Baix Camp* y en las filmaciones familiares de los años 30 de Joaquim Oliva (*Argentera, la plaza vista del Castillo. Excursión con la Teresa Barbera. Fuente de los Ermitaños haciendo el arroz. Excursión a la virgen de la Roca*), en una nueva excursión campestre en que visitan el castillo. Además de estas filmaciones también aparece en un film familiar de Miquel Martí (*Familiars Albouy: Excursions i visites*) en que recoge una excursión por los alrededores del pueblo.

Prades es el pueblo de montaña y el más alejado de la capital. Situado a 950 metros de altitud y a una distancia de 20,1 km de Reus, tenía 545 habitantes en 1980 y estaba sufriendo

²⁹⁷ Sobre la población, las características geográficas y la historia de la Argentera y Prades se puede consultar VV.AA.: Gran Geografia Comarcal de Catalunya, op. cit., vol. 7 (redactado por Pere ANGUERA), pp. 263-269 y 280-281 y ANGUERA, Pere: Història dels Pobles del Baix Camp, op. cit., pp. 81-89 y 213-227.

una fuerte regresión demográfica que se había iniciado en los años 30 del siglo XX. En esa década, atraídos por los parajes naturales de la sierra de Prades y sus nevadas, es cuando se acercan a él Antoni Escola que filma *Escenes familiars i excursions a la neu* y un autor desconocido que realiza *Imatges familiars urbanes de Reus*. Hasta 1968 no se vuelve a recoger imágenes de Prades. En esa ocasión las realiza Jordi Vall quien filma tomas generales de la sierra y del pueblo, que forman parte del film familiar *Imatges de Prades*.

El último municipio de la comarca del Baix Camp filmado por los cineastas no profesionales de Reus es Riudecanyes con 6 referencias, más otras dos del monasterio de Sant Miquel d'Escornalbou²⁹⁸. Riudecanyes es otro pueblo del interior en regresión demográfica durante el siglo XX. Situado a 12,8 km de Reus tenía 583 habitantes en 1980, aproximadamente la mitad de los que tenía a principios de siglo. Todas las referencias, excepto la de Francisco Fernández (*Els campanars del Baix Camp*), se centran en dos puntos concretos de este término municipal: el pantano de Riudecanyes y el monasterio de Sant Miquel d'Escornalbou, situado a 4 km del pueblo. Las primeras imágenes del pantano son de los años 30 de Joaquim Oliva que realiza dos filmaciones familiares: *Comida de Alforja. Pantano de Riudecañas. Porrera. Salou. Escenas familiares. San Rafael y la noche de fin de año (1934-35)* y *Historia de mi hijo Joaquin hasta los 13 años, con los pasajes más sobresalientes de su infancia (años 30)*, que también recoge la visita al monasterio de Sant Miquel d'Escornalbou. Las siguientes imágenes ya son de los años 60 y también son del pantano, aunque en esta ocasión encontramos filmaciones familiares y amateurs. La filmación familiar pertenece a Gonçal de la Guardia (*Imágenes familiares de 1969-1974*) que también recoge una vista al Monasterio de Sant Miquel d'Escornalbou, mientras que las amateur son de Josep Romeu (*Pantano de Riudecañas de 1961*) y Josep Serra (*Pantà de Riudecanyes sec de 1967*). En esta última el pantano deja de ser un lugar de esparcimiento para ser mostrado como un embalse suministrador de agua a Reus de gran importancia.

4.3.5.2. Los pueblos del Tarragonès

Acabado el recorrido por la comarca del Baix Camp hay otra serie de pueblos de comarcas próximas que también son recogidos por las filmaciones no profesionales de Reus. En el Tarragonès son 4 los pueblos filmados, destacando dos de ellos (Salou y Tarragona) por el gran número de referencias que tienen. Los otros dos pueblos que aparecen únicamente tienen 1 referencia y son Altafulla y Roda de Barà²⁹⁹. Altafulla está situado en la

²⁹⁸ Sobre la población, las características geográficas y la historia de Riudecanyes, incluido el Monastir d'Escornalbou, se puede consultar VV.AA.: *Gran Geografia Comarcal de Catalunya*, op. cit., vol. 7 (redactado por Pere ANGUERA), pp. 281-287; ANGUERA, Pere: *Història dels Pobles del Baix Camp*, op. cit., pp. 241-253 y TODA, Eduard: *Història d'Escornalbou*, Reus, Edicions del Centre de Lectura, 1984.

²⁹⁹ Sobre la población, las características geográficas y la historia de Altafulla y Roda de Barà se puede consultar VV.AA.: *Gran Geografia Comarcal de Catalunya*, op. cit., vol. 7 (la comarca del Tarragonès y sus municipios fue redactado por Salvador ROVIRA I GÓMEZ), pp. 98-104 y 146-148 y PORTER i

costa a 22,5 km de Reus, en pleno proceso de crecimiento demográfico que y tenía 1.085 habitantes en 1981. En la década de los años 60 hasta allí se trasladará la familia de Josep Serra para disfrutar de un día de playa que recogerán en un film familiar titulado *Imatges vàries*, donde aparecen otras salidas por la zona.

Roda de Barà también es un pueblo costero situado a 29,5 km de Reus, que durante el siglo XX crece demográficamente como consecuencia del turismo, llegando a los 1.551 habitantes en 1981. Las imágenes en que aparece este municipio fueron rodadas en 1939 por Francesc Llevat que recogió el paso del Conde Ciano a Tarragona por el Arc de Barà, donde deposito una ofrenda a los italianos muertos durante la Guerra Civil; siendo esta la única referencia existente de un film rodado por un cineasta reusense en ese pueblo.

El mismo film de la visita del Conde Ciano recoge imágenes de su estancia en Tarragona. Tarragona es la segunda ciudad de la comarca en número de referencia cinematográficas realizadas por cineastas no profesionales de Reus, 17 en total. Tarragona es la capital de la comarca y de la provincia y la ciudad más poblada; en 1981 tenía 111.689 habitantes³⁰⁰. La ciudad era ya, por cuestiones administrativas y económicas, un importante polo de atracción para los habitantes de Reus, pero tenía una importante asociación de cine amateur que organizaba concursos nacionales. A todo ello le hemos de sumar su proximidad geográfica, ya que esta situada a unos 12 km de Reus. De las 17 referencias solamente una es anterior a la Guerra Civil, es un film familiar de Joaquim Oliva titulado *Reus. Manicomio. Salou. Tarragona. Sitges. València. Madrid y Barcelona* que recoge la visita a la ciudad de la familia para pasear e ir a la playa. Este tipo de filmación donde se realiza una visita a la ciudad, en la que se filma la Rambla Vella o sus monumentos romanos, se repiten tras la Guerra Civil en films familiares como *Un día en Tarragona* (años 50) de Marc Maré, *Vistes de Tarragona* (1958-59) de Llorenç Reverter y *Imágenes familiares* (1964-79) de Gonçal de la Guardia, aunque en este caso tiene la peculiaridad de recoger también imágenes de la Semana Santa de Tarragona.

Tras la Guerra Civil la reaparición del cine amateur en los años 50 hace que Tarragona se convierta en protagonista de diversos documentales o de films de ficción, donde la ciudad sirve de decorado para la historia. Los documentales se centran en el puerto o en la Universidad Laboral y son rodados por Antonio Cavalle (*A toda vela* de los años 60 y *Al finir la pesca* de 1958), Josep Romeu (*Universidad laboral* de 1961) o Josep Batista (*Labor* de 1960). El ambiente universitario también es recogido por un film familiar de los años 80 de Josep M. Baiges *Facultat de magisteri (la Normal)*. Los films de ficción como *En casa del herrero...* (1971) de Antonio Cavalle o *Pepote* (1967) de

MOIX, Maria; BLANC CANYELLAS, Francesc; CARNICER TORRENT, Joan: *Altafulla, Valls, Cossetània*, 2001.

³⁰⁰ Sobre la población, las características geográficas y la historia de Tarragona se puede consultar VV.AA: *Gran Geografia Comarcal de Catalunya*, op. cit., vol. 7 (la comarca del Tarragonès y sus municipios fue redactado por Salvador ROVIRA I GÓMEZ), pp. 53-98.

Gonçal de la Guardia, elegían Tarragona como simple decorado de sus historias sin más, recreando elementos ya mostrados en films familiares como el paseo por la Rambla o el atractivo del puerto y su actividad pesquera. Hasta mediados de los años 70 no se plantea una visión crítica de la ciudad identificando negativamente el complejo Petroquímico y el puerto con el trabajo y la contaminación en films como *Fantasia del Vía Crucis* (1973) de Gonçal de la Guardia y *Fenómeno de masas* (1973) de Jordi Llaberia.

Finalmente hay algunos films familiares con imágenes de Tarragona que escapan a toda clasificación comentada, como las imágenes aéreas que rueda Oleguer Marinè en *Imatges aèrees de Marinè* (1968-1975), o la corrida de toros que filma Antoni Martra en los años 60 y que recoge en *Corrida de toros*³⁰¹, o el extraño film de Salvador Sainz *Barcelona, Tarragona* (1971) en que la estación de Tarragona es el punto de partida de un documental sobre una visita a Barcelona. Pero estas imágenes no distorsionan esa visión que los cineastas de Reus dan de la vecina ciudad, donde se retrata esencialmente sus monumentos romanos, el puerto y la química.

Aunque el verdadero polo de atracción de los reusenses, fuera de su ciudad, es Salou³⁰². El escritor reusense Xavier Amoros explica que "un dels luxes que els reusencs es podien permetre anys enrere era el poder d'usufructuar, d'una forma quasi exclusiva, les platges de Salou"³⁰³. Sus playas son el atractivo de este pequeño pueblo costero situado a unos 9 km de Reus. Como municipio fue creado en 1989, fecha en que se separó de Vila-seca, aunque en 1981 tenía 7.167 habitantes y crecía vertiginosamente como consecuencia del turismo. Cinematográficamente son las 20 referencias que hemos localizado de filmaciones de cineastas no profesionales de Reus sobre Salou. Estas filmaciones avalan esa visión de Salou como la playa de Reus. Ya en 1929 Antoni Martra filmaba las playas de Salou en un film semi-profesional titulado *Reus, sus fiestas y monumentos*. En él vemos como Antoni Martra consideraba las playas de Salou como parte integrante de la ciudad de Reus y del ocio de sus ciudadanos. Pero eso se ve mejor en los films familiares de los años 30. En ellos las playas de Salou se convierten en una imagen habitual de todas las filmaciones familiares, como por ejemplos en los films de Joaquim Oliva (*Comida de Alforja. Pantano de Riudecañas. Porrera. Salou. Escenas familiares. San Rafael y la noche de fin de año* de 1934-35, *Reus. Manicomio. Salou. Tarragona. Sitges. València. Madrid y Barcelona* de los años 30, *Historia de mi hijo Joaquin hasta los 13 años, con los pasajes más sobresalientes de su infancia*

³⁰¹ Antoni Martra era un gran aficionado a los toros, según comenta su hijo, y en Tarragona tenía la plaza de toros más cercana y por ello filmo esta corrida en ella.

³⁰² Sobre la población, las características geográficas y la historia de Salou se puede consultar VV.AA: Gran Geografia Comarcal de Catalunya, op. cit., vol. 7 (la comarca del Tarragonès y sus municipios fue redactado por Salvador ROVIRA I GÓMEZ), pp. 153-161.

³⁰³ Xavier AMORÓS: Café París. Notes d'un arxiu inexistent, Reus, s.e., 1989, p. 13.

de los años 30 o *Historia de mi hija Esther, con los pasajes más sobresalientes de su infancia* de los años 30), de Miquel Martí (*Familiars Alboy: Excursions i vistes* de los años 30) o de Antoni Escolà (*Escenes familiars i excursions a la neu* de 1928-1938). Salou formaba parte de la vida cotidiana de los reusenses como se ve en estas filmaciones familiares como en las realizadas por el Institut de Puericultura sobre las Colonias escolares (*Colònies escolars de l'Ajuntament de Reus a Salou* de 1933).

A partir de los años 30 las imágenes familiares de Salou no cambiarán mucho pero sí el entorno. José Banús comenta que "Salou era entonces algo muy diferente de ahora. Era simplemente, un barrio marítimo al cual se iba sólo para bañarse"³⁰⁴. En los años 40 esa imagen se mantiene en filmaciones familiares como las de Josep Romeu (*Platges*³⁰⁵ de 1944) o Francesc Llevat (*Tres dones i un infant a la platja y Mama, papa. Salou*). En estas últimas filmaciones (*Mama, papa. Salou*) vemos las barcas en la arena y un pueblo con 4 casas³⁰⁶. En los años 50 todavía se mantenía esa imagen de playa escasamente visitada que los reusenses aprovechaban para hacer una pequeña excursión y montar sus casetas de tela, como se ve en las filmaciones familiares de Llorenç Reverter (*Un día a la platja*) o Antoni Martra (*Visión rápida de Reus*).

En los años 60 el panorama cambia. Una de las primera filmaciones que muestra esos cambios es *Salou* de Antoni Matra, donde recoge las nuevas construcciones de apartamentos que se están realizándose en Salou y se centra, posteriormente, en el camping de unos amigos, para, con asombro, filmar los coches y caravanas alemanas y las primeras turistas con biquinis. La filmación se mueve entre la nostalgia de un Salou que cambia y la visión de un progreso con trae nuevas costumbres. A partir de entonces el cine amateur recoge la nueva fisonomía de Salou en films como *Puesta de sol en Salou* (1961) de Josep Romeu, *Anada i tornada de Salou-Dos amb una* (1962) de Josep M. Gort, *Salou y sus playas* (1966) de Gerard van Ginkel, *L'hélice* (1971) de Jordi Vall o *Carrusel turístico de Salou* (1973) de Francesc Jané. Para entonces la importancia de Salou como polo de atracción turístico estaba consolidado y los cineastas constatan ese hecho convocando un concurso especial en 1963 con el lema de "Salou y sus playas", donde el ganador es un turista aragonés aficionado al cine amateur. Entonces Salou ya había dejado de ser la playa exclusiva de los reusenses.

A principios de la década de los 80, todo era diferente. Salou ya no era esa playa tranquila a la que muchos ciudadanos de Reus acudían a pasar el verano y el entorno del municipio había cambiado tanto que la contaminación y el ecologismo habían aparecido con fuerza y algunos se empiezan a preocupar por la limpieza y transparencia del agua, como Antonio M. Vidal

³⁰⁴ BANÚS SANS, op. cit., p. 68.

³⁰⁵ Filmación en que vemos el Faro de Salou, en la única filmación donde aparece este lugar emblemático de Salou.

³⁰⁶ La filmación continúa después del paseo por la playa y vemos una exhibición de jota catalana realizada por la Sección Femenina de Falange en una casa del pueblo.

Colominas que realiza un film amateur que muestra una playa sucia y contaminada en *Evolutin-80* (1980). Ahora las preocupaciones eran otras, pero eso ya no sería reflejado por el cine amateur o familiar, sino por los vídeo-aficionados y las nuevas tecnologías de la imagen.

4.3.5.3. El Alt Camp, la Conca de Barberà, el Priorat y la Ribera de l'Ebre

Estas comarcas forman un grupo con un número de referencias muy similares, entre 1 y 3 referencias. Si iniciamos el recorrido de Norte a Sur la primera con la que nos encontramos es la Conca de Barberà. En ella son 4 los pueblos que aparecen en las filmaciones: l'Espluga de Francolí y Poblet en Vimbodí con dos referencias; y Montblanc y Vilaverd con una referencia. La capital de la comarca es Montblanc, que dista unos 24 km en línea recta de Reus y tenía 5.244 habitantes en 1981 inmersa en un proceso de leve y constante crecimiento demográfico; más cerca se encuentra Vilaverd a unos 21 km, pero es el pueblo más pequeño con 412 habitantes en 1981 en un lento proceso de pérdida de población; más lejos esta Poblet a 25 km, monasterio situado en el municipio de Vimbodí que en 1981 tenía 1.991 habitantes e iniciaba su recuperación demográfica tras una constante caída desde inicios del siglo XX; finalmente, l'Espluga de Francolí se encuentra a 26,8 km y tenía 3.549 habitantes en 1981, inmersa también en un proceso de recuperación demográfica³⁰⁷.

Esta comarca es visitada por los cineastas no profesionales reusenses antes de la Guerra Civil y tanto Joaquim Oliva como Miquel Martí realizan filmaciones familiares aquí en los años 30. Joaquim Oliva recoge en *Casamiento M^a Oliva Montserrat. Bautizo M^a Dolores, Reus. Casamiento Pilar, Poblet. Paseo Mártires con toda la familia Martí Oliva y los Renards* una boda en el monasterio de Poblet, mientras que Miquel Martí en *Familiars Albouy: Excursions i vistes* visita l'Espluga de Francolí, donde filma a los niños jugando en la calle. Durante la Guerra Civil, la familia de Francesc Llevat se refugia en Vilaverd, en casa de algún familiar ya que su madre había nacido allí, y entre 1936 y 1938 filma a las mujeres paseando y los niños jugando cerca de la estación tras una nevada. Tras la Guerra Civil es el cine amateur quien sustituye al familiar y Antonio María Vidal Colominas, en 1958, y Josep Romeu, en 1960, recogen con sus cámaras un acto político en l'Espluga de Francolí (*Las autoridades van al pueblo*) y las fiestas de Montblanc (*Fiestas de Montblanc*), respectivamente. Finalmente, hacia finales de los años 60 o principios de los 70 Oleguer Martí filma unas imágenes aéreas del monasterio de Poblet en un film familiar titulado *Imatges aèrees de Marinè*.

La siguiente comarca hacia el sur es el Alt Camp. En las filmaciones estudiadas aparecen 5 pueblos de esta comarca: Santes Creus que pertenece al municipio de Aiguamúrcia con 3

³⁰⁷ Sobre la población, las características geográficas y la historia de l'Esplugues de Francolí, Montblanc, Vimbodí y Vilaverd se puede consultar VV.AA: *Gran Geografia Comarcal de Catalunya*, op. cit., vol. 9 (la comarca de la Conca de Barberà y sus municipios fue redactado por Josep M. PORTA I BALANYÀ y Josep M. SANS I TRAVÉ), pp. 307-330 y 348-373.

referencias, Valls con 2 referencias y Alcover, la Riba y Farena, que pertenece al municipio de Mont-ral, con 1 referencia. El más alejado de Reus Santes Creus que esta a unos 30 km y el más próximo es Alcover a unos 13 km, entre ambos se encuentran Farena a 17 km de distancia, Valls a 18 km y La Riba a 19 km. En cuanto a la población el más populoso es la capital de la comarca Valls con 18.753 habitantes en 1981, a la que seguía Alcover con 3.425 habitantes, La Riba con 981, Aiguamúrcia con 604 habitantes y Mont-ral con 46 habitante. Todos estos pueblos en el siglo XX sufrían unos procesos demográficos diferentes, mientras que Valls y la Riba crecían, Alcover sufría constantes subidas y bajadas de población, y Aiguamúrcia y Mont-ral estaban en un proceso de caída de población³⁰⁸.

Cinematográficamente, estos pueblos también fueron visitados por cineastas familiares de Reus en los años 30, como Miquel Martí que realiza una excursión por los alrededores de Alcover, (*Familiars Albouy: Excursions i vistes*) o Joaquim Oliva que entre sus muchos viajes recalca en Santes Creus en donde realiza una visita con la familia (*Santes Creus. Tortosa. Mora. Argentera. Bendición bandera. Procesión Corpus*). Con el paso del tiempo Santes Creus se convierte en el punto de atracción principal de la comarca y aparece en otras dos filmaciones más. En los años 60 Josep Serra también visita el monasterio y recoge esta visita en el film *Imatges varies*, y en 1975, Antoni Cavalle Maresma decide hacer un documental biográfico de un familiar suyo que fue monje de Santes Creus filmándolo y realizando reconstrucciones históricas con actores no profesionales. Pero además de Santes Creus, la capital de la comarca, Valls, también es un lugar de atracción para los cineastas no profesionales de Reus, porque en ella se realizaban diversos concurso de cine amateur; aunque solamente hemos localizado dos films con imágenes de Valls. Uno es un film familiar de los años 50 de Llorenç Reverter, donde recoge la típica calçotada en un restaurante (*Calçotada a Valls*) y el otro es un film amateur de Antoni Cavalle (*Regal de Reis*) que participa en uno de los concursos del rollo celebrados en Valls, donde vemos como un hombre busca un regalo de reyes por las tiendas de ciudad. El resto de los pueblos aparecen en un documental amateur de Josep Romeu de 1961 (*Corpus de Farena*) que recoge las fiestas del Corpus en Farena y en una filmación familiar de Josep Bargalló de 1967 (*L'auca del Marcelet*) donde vemos una típica excursión campestre de la familia cerca de La Riba.

Hacia el sur encontramos la comarca del Priorat, en donde los cineastas no profesionales de Reus recogen imágenes de 4 pueblos: Siurana con 4 referencias y Cornudella del Montsant, Falset y Porrera con 1 referencia. A parte de esto pueblos hay dos filmaciones de Rafael Saludes que retratan toda la Sierra

³⁰⁸ Sobre la población, las características geográficas y la historia de Alcover, Mont-ral, la Riba, Aiguamúrcia y Valls se puede consultar VV.AA: Gran Geografia Comarcal de Catalunya, op. cit., vol. 7 (la comarca del Alt Camp y sus municipios fue redactado por Daniel VENTURA I SOLÉ y Josefina CARDÓ y Joan CAVALLÉ hizo la entrada de Alcover), pp. 304-332, 353-361 y 380-392.

del Montsant (*Montsant* de 1971) y la comarca entera (*Scala-Dei, Priorato* de 1971). De los cuatro pueblos que aparecen en las filmaciones el más alejado es Falset que dista de Reus, en línea recta, 24,3 km, algo más cerca se encuentran Porrera a 21,9 km y Cornudella del Montsant a 21,4 km, mientras que el más cercano es Siurana de Prades a 19 km. Estos cuatro pueblos únicamente forman 3 municipios ya que Siurana está agregado a Cornudella del Montsant, siendo el más populoso la capital de la comarca Falset con 2.647 habitantes en 1981. El resto de los municipios estaba por debajo de los 1.000 habitantes en 1981: 980 habitantes tenía Cornudella del Montsant y 496 Porrera. Estos pueblos y toda la comarca estaban entonces inmersos en un claro proceso de decrecimiento demográfico³⁰⁹.

Miquel Martí y Joaquim Oliva, cineastas familiares que hemos visto anteriormente en diversas ocasiones, también visitan esta comarca en los años 30. Miquel Martí va a Falset para realizar una cacería en 1929, mientras que Joaquim Oliva visita Porrera entre 1934 y 1935 y toma algunas vistas del pueblo en un paseo con la familia que recoge en el film *Comida de Alforja. Pantano de Riudecañas. Porrera. Salou. Escenas familiares. San Rafael y la noche de fin de año*. No es hasta los años 50 que volvemos a ver imágenes de esta comarca. En esa década Marc Maré realiza un film familiar sobre sus vacaciones en Cornudella del Montsant que titulará *Las vacaciones en Cornudella*. En la década siguiente, los años 60, la atracción de la comarca se centra en Siurana, especialmente en el río y el nuevo pantano que se inaugura en 1974, así Josep Romeu muestra el río en el film *Ciurana font de vida* y Jordi Vall recoge el entorno en el film familiar *Siurana, La Mussara y el Monasterio de Piedra*. El río también forma parte del film familiar de Antoni Cavalle *Riu Ciurana*, de la segunda mitad de los años 70, donde recoge la paellada que hicieron en la zona e imágenes del pantano. Un pantano que es el protagonista principal del film recuperado por Canal Reus TV de autor desconocido *Construcció del Pantà de Siurana* de 1971-1974 que muestra todo el proceso de construcción del pantano y su inauguración.

La comarca situada más al sur, en este grupo, es la Ribera de l'Ebre de la cual hay cuatro pueblos que son recogidos por las cámaras de los cineastas no profesionales de Reus: Tivissa, Miravet y Mora d'Ebre con dos referencias y Llaberia con 1 referencia. Esta es la comarca que tiene los pueblos más alejados de Reus, Llaberia dista unos 23,6 km en línea recta, Tivissa 34 km, Mora d'Ebre 40,4 km y Miravet 44,8 km. Estos 4 pueblos, como ocurre en el caso del Priorat, solamente forman 3 municipios, ya que Llaberia está agregado a Tivissa, por ello solamente podemos dar datos de población de 3 municipios; siendo el más populoso la capital de la comarca Mora d'Ebre con 4.320 habitantes en 1981, Tivissa es el segundo con 1.975 habitantes

³⁰⁹ Sobre la población, las características geográficas y la historia de Cornudella del Montsant, Falset y Porrera se puede consultar VV.AA: Gran Geografia Comarcal de Catalunya, op. cit., vol. 11 (la comarca del Priorat y sus municipios fue redactado por Pere ANGUERA I NOLLA), pp. 10-39, 54-58 y 91-99 y GORT i JUANPERE, Ezequiel: Història de Falset, Barcelona, Rafael Dalmau, 2003.

en 1981 y Miravet el último con 837 habitantes en 1981. En los años 80 todos ellos están en un proceso de pérdida de población, aunque Mora d'Ebre lo había iniciado recientemente ya que durante el siglo XX había estado aumentando población hasta entonces³¹⁰.

En el aspecto cinematográfico esta comarca interesa muy pocos cineastas no profesionales de Reus. El primero que se interesa es Joaquim Oliva quien filma el puente de Mora d'Ebre con la familia paseando en los años 30, en un film familiar titulado *Imatges familia Oliva*; unas imágenes que repite en el film *Historia de mi hijo Joaquin hasta los 13 años, con los pasajes más sobresalientes de su infancia*. En los años 60 y 70 Josep Bargalló, Jordi Llaberia y Antoni Cavalle visitan la comarca. El interés de Josep Bargalló se centra en el municipio de Tivissa, donde rueda los films amateurs *Pluja d'estiu* (1966) y *Festivitat del Corpus a Tivissa* (1971). El primero muestra el folclore tradicional de la zona mediante una historia que recrea bailes tradicionales ejecutados por el Esbart Dansaire de Reus y el segundo vistas del pueblo de Tivissa y la fiesta del Corpus. Jordi Llaberia se interesa por el pueblo de Llaberia en el municipio de Tivissa, a causa de la coincidencia con su apellido. En él filma un documental amateur que titula *Serra de Llaberia* (1972), donde recoge la Sierra y los pueblos de la zona. Finalmente, el interés de Antoni Cavallé es Miravet, donde retrata el trabajo de los ceramistas en *Els ollers de Miravet* de 1966 y el pueblo, sus gentes y sus visitantes en el film familiar *Miravet* de 1981.

Por último, antes de acabar estas comarcas, remarcar que los dos puntos principales de atracción para los cineastas son Santes Creus y Siurana, aunque sin llegar a lo que hemos visto antes sobre Salou, Tarragona u otros pueblos del Baix Camp.

4.3.5.4. Terra Alta, Baix Ebre y Montsià

Estas últimas tres comarcas también forman un grupo diferente por el escaso número de referencias que suman, 3 referencias en total correspondientes a 3 pueblos diferentes, uno por comarca: Sant Carles de la Ràpita en el Montsià, Tortosa en el Baix Ebre y Horta de Sant Joan en la Terra Alta. Su lejanía de Reus explicar en parte su escasa atracción para los cineastas amateurs de Reus, Sant Carles de la Ràpita esta a 73,7 km de Reus en línea recta, Horta de Sant Joan a 70,5 km y Tortosa a 62,7 km. Alguno de ellos, como Tortosa, son importantes poblaciones. Tortosa, la capital de la comarca del Baix Ebre y la población más importante de esta zona, contaba con 31.188 habitantes en 1981, tras las diversas segregaciones que ha sufrido durante todo el siglo XX; Sant Carles de la Ràpita es el segundo municipio, de estos tres, en número de habitantes con

³¹⁰ Sobre la población, las características geográficas y la historia de Miravet, Mora d'Ebre y Tivissa se puede consultar VV.AA: Gran Geografia Comarcal de Catalunya, op. cit., vol. 11 (la comarca de la Ribera de l'Ebre y sus municipios fue redactado por M. Antonia FERRER y Montserrat DUCH), pp. 127-136, 140-146 y 150-156.

9.960 habitantes en 1981 y Horta de Sant Joan es el más pequeño con 1.380 habitantes en 1981³¹¹.

Los viajes familiares de los años 30 y las visitas de Jordi Vall constituyen los ejes básicos de las referencias cinematográficas en estas comarcas. En los años 30, un autor desconocido de Reus filma una visita al Observatorio del Ebro en Tortosa por un grupo de mujeres (*Imatges familiars urbanes de Reus*). Por su parte, Jordi Vall visita el puerto de Sant Carles de la Ràpita en 1968, rodando el film familiar *Port de Sant Carles de la Ràpita* donde vemos el puerto, las barcas y la familia Vall cogiendo mejillones; y en 1980 va a Horta de Sant Joan y realiza un film amateur documental sobre el pueblo (*Horta de Sant Joan*), donde recoge su historia, su economía, sus fiestas y su fisonomía.

4.3.5.5. Conclusiones

Si las reunimos todas las referencias que hemos vistos por comarcas en un mapa (anexo 2.13) observamos que se producen una serie de círculos concéntricos alrededor de Reus. Un primer círculo tendría por límite los pueblos y ciudades de Tarragona, Salou, Cambrils, Riudecanyes, Siurana de Prades y Prades. En él se encuentran el mayor número de referencias y la costa tiene mayor peso que la montaña, siendo los sitios de mayor atracción la playa, los pantanos y los paisajes del Monasterio d'Escornalbou, Siurana y Prades. El siguiente círculo estaría formado por las comarcas de la Ribera de l'Ebre, Priorat, Conca de Barberà y los municipios de Roda de Barà y Altafulla. En esta zona las referencias disminuyen, aunque haya puntos concretos de gran importancia como Santes Creus o Miravet. El último círculo lo formarían las comarcas más alejadas (Terra Alta, Baix Ebre y Montsià), con el menor número de referencias. Estos círculos no varían con el tiempo, sino que se consolidan y, sobre todo, diversifican los pueblos que aparecen dentro de los mismos.

Si a este mapa le agregamos una clasificación de las referencias según la visión que se da del pueblo (anexo 2.14) tenemos que la costa concentra las referencias en dos o tres puntos mientras que en el interior estas están más diversificadas. Así, cinematográficamente hablando, vemos que la Salou constituye el punto esencial para pasar un día de playa; mientras que otras poblaciones de la costa, como Cambrils, atren por su ambiente marinero, por la pesca o el puerto. Con el devenir de los años esto varía y a partir de los años 60 Salou deja de ser el punto exclusivo para ir a la playa, aunque mantenga su atractivo para los reusenses, pero aparecen otros puntos como Cambrils o Altafulla. A pesar de este cambio Salou seguirá siendo el punto del entorno próximo con mayor número de

³¹¹ Sobre la población, las características geográficas y la historia de Horta de Sant Joan, Tortosa y Sant Carles de la Ràpita se puede consultar VV.AA: Gran Geografia Comarcal de Catalunya, op. cit., vol. 11 (la comarca de la Terra Alta y sus municipios fue redactado por M. Antonia FERRER y Montserrat DUCH), pp. 239-245 y vol. 13 (las comarcas del Baix Ebre y el Montsià y sus municipios fueron redactados por Jesús SORRIBES, Josep-Joan GRAU, Lluís MARGARIT, Roc SALVADÓ, José-Manuel PALLARÉS y Alfonso GARCÍA RODRÍGUEZ y el texto del municipio de Sant Carles de la Ràpita fue redactado por Lluís MILLÁN), pp. 141-207 y 300-311.

referencias. La explicación a esta situación la hemos de buscar en la propia naturaleza del cine no profesional, especialmente el familiar. El cine no profesional se realiza por diversión y retrata aspectos lúdicos del director. Salou constituye un punto de referencia lúdica fundamental para los reusenses, representa la diversión de la familia en un día de playa y por ello se la filma más. Mientras Tarragona tiene menos atractivo lúdico y es identificada con otros aspectos como el trabajo o la educación que ya no forman parte de la diversión del individuo. El atractivo lúdico de Tarragona son sus monumentos y su puerto. Por tanto, el cine muestra algo obvio y es la mayor relación de Reus con Salou, antes que con otras poblaciones próximas como Tarragona o Cambrils; que són los pueblos que forman el área básica de relación de los ciudadanos de Reus con su entorno, lo que llamaríamos el área de diversión más próxima.

En cambio, en el interior se produce una mayor diversificación de municipios visitados y filmados, y las razones de estos viajes son más variadas. Las excursiones campestres y la típica comida, la búsqueda de parajes naturales, la visita a edificios destacados como monasterios o pantanos, las visitas a familiares o actos familiares o las fiestas y los motivos folclóricos son algunas de esas motivaciones que varían muy poco a lo largo de todo el periodo estudiado; aunque se observe que hay un mayor predominio de las excursiones campestres o cacerías a principios de siglo y un aumento del deseo de asistir a fiestas o motivos folclóricos a partir de los años 60. En muy pocas ocasiones las filmaciones llegan a constituir un documental que retrate ese lugar como algo excepcional, son motivos de diversión, de relax, situaciones alegres que muestran a toda la familia disfrutando. En menor medida aparecen filmaciones amateurs documentales.

La conclusión principal es que la diversidad de motivos para trasladarse a pueblos del interior explicaría la diversificación de referencias repartidas entre muchos municipios y, por ello, mientras que en la costa solamente parece atraer la playa, en el interior hay muchas más posibilidades cinematográficas. Aunque cinematográficamente, en una visión reduccionista, lo que se retrata de estos pueblos es la playa en la costa, para que disfrute la familia, y la curiosidad de descubrir lugares insólitos (pueblos, paisajes, tradiciones) que atraen la mirada de los directores y de la familia en los del interior, en una especie de intento de retener con la cámara el placer visual del que se ha disfrutado.

4.3.6. Territorios alejados

Las vacaciones y los viajes son los temas más habituales en los ejemplos de los manuales de cine para aficionados publicados entre los años 30 y 80³¹². Estos manuales recogen inquietudes de

³¹² Algunos ejemplos de esos manuales son los de N. BAU: La práctica del Super 8. De la toma de vistas a la proyección, Barcelona, Ediciones Omega, 1968, pp. 112-118; BORRAS, J. y COLOMER, A.: Arte y técnica de filmar, Barcelona, Bruguera, 1981, pp. 93-95; ROUBIER, Jean: Fotoenciclopedia Daimon. Volumen tercero: Fotografía en color y cine amateur, Barcelona, Ediciones Daimon, 1959, pp. 254-275; MOUCHON, P.: Cine Montaje. Preparación y montaje de las películas de 8, 9,5 y 16 mm, Barcelona, Ediciones Omega, 1956, pp. 19-20 o

los aficionados, como pone de manifiesto N. Bau cuando dice que "evidentemente, este es el tema que, junto con el familiar, goza de más predilección entre los cineastas aficionados"³¹³. Esa inquietud también forma parte del espectador de cine amateur o profesional, ya que, en palabras de Joaquim Prada,

"lo exótico ha sido tema de siempre en el documental. Interesaba hacer largos viajes -cómodamente sentados, claro está- a países remotos y desconocidos. Eran legión los films sobre cacerías en Africa y no menor el número de los que nos transportaban a los Mares del Sur -muy fotogénicos- en un ambiente paradisiaco, con vuelta al ya trasnochado «salvaje feliz»"³¹⁴.

Con las mejoras laborales y la popularización de las vacaciones pagadas y el tiempo libre, los viajes familiares proliferarán y la filmación de estos, como veremos a continuación. Ante ese deseo de tener un recuerdo de las vacaciones esos manuales dan los siguientes consejos para que la filmación no sea suma de fotografías cinematográficas mal filmadas e insoportables de ver:

- recoger las "características humanas, arquitectónicas o monumentales del lugar visitado"³¹⁵,
- eliminar los planos en los que aparece la familia para crear un reportaje sobre el país o lugar visitado,
- tener una idea básica de lo que se desea para estructurar el rodaje con el fin de crear un film con un tema³¹⁶,
- conocer y explorar las posibilidades del lugar,
- rodar "bloques de planos en los puntos geográficos que posean la suficiente importancia o que usted considere interesante"³¹⁷,
- hacer intervenir a la familia y amigos con un sentido o desempeñando un papel,
- filmar los postes indicadores de la población.

Aunque no todos los cineastas cumplirán estos consejos y la gama de filmaciones realizadas por cineastas de Reus es muy

BOYER, Pierre: Enciclopedia del cine amateur, Barcelona, Noguer, 1972, pp.48-49 y 228-230. Además, las secciones de muchos diarios también hablan de las vacaciones y los viajes como un periodo muy importante para el desarrollo de la afición cineística, por ejemplo la sección de Cine Amateur del Diario de Español de los días 28-VI-1970 (p. 29), 22-VIII-1971 (p. 15) y 18-VII-1971 (p. 15).

³¹³ BAU, op. cit., pp. 116.

³¹⁴ PRADA, Joaquín de: "El cine, arte de la realidad" en Otro cine, nº 15, Barcelona, 1954, pp. 13-77

³¹⁵ BORRAS y COLOMER, op. cit., p. 93.

³¹⁶ MOUCHON, op. cit., p. 19, clasifica las posibilidades de montaje de un film de viaje en los siguientes tipos de temas:

"a) Un recuerdo estrictamente personal.

b) Un viaje propiamente dicho.

c) Un documental que, a su vez, puede estudiar exclusivamente o sucesivamente los sitios pintorescos, la arquitectura, el folklore, etc.

d) Una sucesión de impresiones puramente visuales.

e) Un estudio documental o satírico de las costumbres, etc."

Para él cada uno de estos temas tienen unas características diferentes a la hora de estructurar el rodaje, así, por ejemplo, "en una película de viaje montada como recuerdo personal, los pequeños detalles, los incidentes diarios o las escenas de familia adquirirán la mayor importancia".

³¹⁷ BORRAS y COLOMER, op. cit., p. 94.

variada, desde el documental amateur al puro film sin montaje, de narrativa ininteligible. Pero todos ellos tienen el interés de saber ¿quién viaja?, ¿cuándo viajan?, ¿a dónde van? y ¿qué filman?. Para responder a ello hemos de conocer los films que hemos incluido en este apartado.

4.3.6.1. Viajes al resto de Cataluña

Hacia finales de la década de los años 20 aparecen las primeras referencias cinematográficas reusenses de viajes fuera de la provincia. La Exposición Universal de Barcelona de 1929 es uno de los primeros polos de atracción para los primeros viajes que recogen los cineastas reusenses. Miquel Martí filma diversas bobinas sobre la visita que realiza a esta exposición, recogidas en el film *Familiars Albouy: Aconteixaments*.

Entre finales de los años 20 e inicios de los 30 Antoni Escolà y sus amigos, entre los que están los hermanos Fàbregas, realizan diversas excursiones por la geografía catalana a lugares donde puedan practicar una de sus aficiones favoritas, el esquí. Esas excursiones a la nieve son recogidas por su cámara y forman parte del film *Escenes familiars i excursions a la neu*. Uno de esos viajes lo realiza a Núria y también recoge su boda en Salou y posterior viaje de novios en el que pasan por el Prat del Llobregat y Sitges, donde realizan un vuelo y recogen los entrenamientos de un boxeador.

En los años 30 únicamente las filmaciones de Joaquim Oliva contienen imágenes de viajes por Cataluña. En *Casamiento M^a Oliva Montserrat*. *Bautizo M^a Dolores, Reus*. *Casamiento Pilar, Poblet*. *Paseo Mártires con toda la familia Martí Oliva y los Renards* recoge la boda de un familiar en Montserrat; en *Historia de mi hija Esther, con los pasajes más sobresalientes de su infancia*, en *Historia de mi hijo Joaquin hasta los 13 años, con los pasajes más sobresalientes de su infancia* y en *Reus. Manicomio. Salou. Tarragona. Sitges. València. Madrid y Barcelona*, un paseo familiar por Barcelona y, finalmente, en *Mas del Ana amb El Peret. Mort tocino. El canet. Orgaña. La Musara buscanto setas* una visita familiar a Organya (Lleida) donde filma el mercado de animales de esa localidad.

Miquel Martí también realiza diversos viajes por Cataluña visitando Alp (Girona) y Caldes de boí (Lleida) que recoge con su cámara y que forman parte del film *Familiars Albouy: viatges*. Este film es una recopilación de diversas bobinas de las que únicamente el viaje a Alp se ha podido datar exactamente en 1945, mientras que en el resto se ha establecido una datación aproximada de una década y media (1930-1945). En Alp la familia Martí visita una granja en el pueblo donde filma las actividades de los hombres y los juegos de los niños; mientras que en Caldes de Boí muestra el balneario y los parajes naturales próximos.

La Guerra Civil y la posguerra dificultan los viajes y trunca un prometedor desarrollo del cine no profesional. No es hasta la década de los años 50 que vuelven a aparecer un importante número de referencias cinematográficas sobre viajes por Cataluña. En esos años Lluís Ripoll, Lorenzo Reverter y Antoni Cavalle, recogen con sus cámaras diversas visitas que realizan a la Costa Brava, Barcelona, los Pirineos y el Pallars. Lluís Ripoll recoge en el film familiar *Costa Brava* su viaje a esta

zona de Girona. En cambio Lorenzo Reverter convierte sus viajes por la Costa Brava (*Costa Brava* de 1958) y los Pirineos (*Pirineos Catalanes* de 1958) en films amateurs. Igual hace Antoni Cavallé un año después con sus visitas al Pallars (*Les altes valls del Pallars*) y al Real Club de Polo de Barcelona (*Una mañana en el Real Club de Polo*), creando documentales sobre la zona o el lugar visitado.

La década de los años 60 es de mayor número de referencias en este apartado y Montserrat, Andorra y Barcelona son algunos de los sitios más filmados. En Barcelona Lluís Ripoll filma en 1960 el desfile de la victoria (*Desfile de la Victoria en Barcelona*); Josep Serra recoge el Tibidabo nevado (*Escenes familiars a casa*); Lorenzo Reverter en 1961 hace una excursión por la ciudad (*Barcelona*), donde además de los monumentos típicos (Sagrada Familia, Plaza de Catalunya, etc.) vemos el Palau de Fires y una actuación de bailes folclóricos; Josep Romeu en 1961 realiza un film amateur documental de las fuentes de Montjuich (*Fuentes mágicas de Montjuich*); Josep Bargalló en 1965 recoge la boda de unos parientes y el inicio del viaje de bodas en el puerto de Barcelona (*El casament del Marcel*) y, finalmente, Gonçal de la Guardia en 1967 va al zoo de Barcelona con la familia, realizando posteriormente un film amateur documental (*Zoo*). Montserrat es filmado por Sebastián Claverí en 1960 (*Montserrat, muntanya santa*); Josep Batista en 1966 (*Montserrat*); Oleguer Marinè con unas tomas aéreas de 1966 (*Imatges aèrees de Marinè*) y Josep Bargalló en 1967 durante la visita del Esbart dançaire (*X aplec d'Esbart a Montserrat*). Andorra es filmado por Joaquim Prats en 1968 (*Andorra en primavera*) y Josep M. Mitjà durante su estancia en este país por motivos laborales entre 1962 y 1970, en que realiza 3 films amateurs: *Andorra, pàgines viscudes*, donde recoge diversas imágenes de la vida en Andorra la Vella, *Postals andorranes* y *L'encís d'Andorra*, en las que filma aspectos turísticos (paisajes y folclore) de este país. Además, hay filmaciones del Alt Panedès de Josep Roca (*Pantano de Foix, Font del Canut y San Quintín de Mediona*), del Garraf y Lleida de Oleguer Marinè de 1966 (*Imatges aèrees de Marinè*) y del Vallès de Josep Bargalló de 1968 (*No hi ha res com el Vallès*).

En la década de los 70 las referencias de viajes por el interior de Cataluña disminuyen ligeramente y se diversifican los puntos recogidos. Los lugares que en la década anterior eran muy filmados prácticamente desaparecen. Andorra es recogido únicamente por Josep Bargalló en un film familiar de 1970 (*Excursió al Pirineo*), donde recoge el paso fronterizo de la Seu d'Urgell, fragmentos de su estancia en una estación de esquí y la visita a Andorra la Vella para comprar. Barcelona y Montserrat solamente son filmadas por Salvador Sainz en 1971 (*Barcelona, Tarragona*) y 1976 (*Montserrat*). Él también es el único del que se tienen referencias de filmaciones de otros lugares de la provincia de Barcelona como Sitges a donde acude para asistir al festival de cine Sitges de 1971 (*El festival de Sitges*). Los nuevos lugares que aparecen en las filmaciones se sitúan ahora en Girona y Lleida. La provincia de Girona, especialmente la Costa Brava, se convierte en un referente

importante a causa, principalmente, de las filmaciones de Antoni Cavallé en las que recoge vistas rurales y de la playa (*Torrente de Parets*), de la visita a Ampuries (*Ampuries* de 1971-72) o vistas de la Costa Brava con paseo en barco incluido (*Costa Brava* de 1978). También filma la Costa Brava Jordi Vall como parte de un viaje al sur de Francia en 1972, con el material que obtiene monta un film amateur que titula *Stop 71*. Per a parte de la Costa Brava también son filmadas Sant Clement de Sescebes por Andreu Farga en 1972 (*Maniobres a Sant Climent Sescebes*), durante su estancia en la mili, y Girona por Salvador Sainz en 1974 (*Girona*) en una visita que realiza a la ciudad. Algunas de estas personas también realizaran viajes por Lleida como Antoni Cavalle que visita Guimerà en su viaje a Benasque (Huesca) en 1970 (*Guimerà, Benasque*); Tahull (*Festa a Tahull* documental amateur en que se ve el paisaje, el ambiente callejero, las procesiones y los bailes populares) y el Pallars en 1972 (*Pallars*, que recoge sus montañas, sus fiestas y bailes y su gastronomía). Finalmente, a principios de los años 80, Josep M. Mitjà filma todavía algunas imágenes familiares de visitas a Lloret de Mar y Blanes (*Cruceros Costa Brava*) y a Girona (*Girona monumental*), cuando el cine no profesional ya esta prácticamente siendo sustituido por el vídeo doméstico.

Si todas esta referencias las ponemos en un mapa (anexo 2.13) vemos que en este caso los dos grandes polos de atracción son Barcelona y Andorra. Estos polos que se mantienen invariables durante todo el periodo estudiado, aunque pierdan fuerza a partir de los años 70. Barcelona era un lugar que atraía porque era un lugar que se visitaba para pasar un buen rato paseando, viendo sus monumentos y lugares de interés turístico o visitar el zoo. En cambio Andorra es esencialmente un lugar para esquiar. Solamente las imágenes recogidas por Josep M. Mitjà en su etapa andorrana (8 años trabajando y viviendo en Andorra) dan otra visión de este lugar en el que vemos su vida cotidiana, sus actos políticos o un reportaje sobre el país que no se centra únicamente en las pistas de esquí. La imagen de una Andorra comercial no aparece en las filmaciones familiares de cineastas de Reus hasta 1970 en un film de Josep Bargalló en que mezcla la estancia en las pistas de esquí con las compras en Andorra la Vella. Probablemente el atractivo comercial de Andorra se produjera antes, pero los cineastas no consideraban el hecho de ir a comprar a Andorra como algo importante para ser filmado y no lo es hasta que una nueva generación de cineastas de clase media no tiene la posibilidad de adquirir una cámara de cine, disfrutar del tiempo libre y realizar excursiones de fin de semana o viajes en vacaciones. Estas mejoras en la ampliación de las horas de tiempo libre para los trabajadores en los años 60 y 70 lleva a que Montserrat y la Costa Brava se convierten en nuevos lugares de atracción para los cineastas de Reus. Montserrat tiene el atractivo de su simbología cultural para Cataluña, un lugar de obligada visita para todo catalán como muestra el film de Sebastián Claverí *Montserrat, muntanya santa* de 1960; mientras que la Costa Brava es un lugar de recreo que se pone de moda con la llegada del turismo masivo y se convierte en lugar de visita para los reusenses a partir de los años 70.

Aunque a partir de los años 70 asistimos a una diversificación muy importante de las referencias sobre los lugares filmados por los cineastas no profesionales de Reus, extendiéndose estas por toda la geográfica catalana.

4.3.6.2. Viajes al resto de España

Antes de los años 60 son pocas las referencias que hay de filmaciones de viajes por España, solamente 1 en 1920, 2 en 1930, 1 en 1940 y 1 en 1950. En 1929 Antoni Escolà va de viaje de novios a Mallorca y filma las típicas estampas turísticas como las tomas de la catedral (*Escenes familiars i excursions a la neu*). En los años 30 únicamente Joaquim Oliva recoge viajes que realiza a Zaragoza (*Historia de mi hijo Joaquin hasta los 13 años, con los pasajes más sobresalientes de su infancia*) y Madrid (*Reus. Manicomio. Salou. Tarragona. Sitges. València. Madrid y Barcelona*), donde filma los monumentos más importantes de la ciudad como la Cibeles, la Puerta del Sol, el Retiro, el Palacio Real y el Congreso de los Diputados. En los años 40 es Miquel Martí quien filma un interesante reportaje sobre Peñíscola (*Familiars Albouy: viatges*), con vistas del pueblo y sus habitantes. En la década de los años 50 solamente hemos encontrado la visita que Antoni Martra realiza a San Sebastián en 1958 acompañando a los jugadores del Reus Deportivo de hockey (*Imágenes de la familia Martra. Cincuentenario del Carrilet*), donde vemos la playa de la Concha con los jugadores del Reus Deportivo.

En los años 60 ya hay un número mayor de referencias (11 en total), con una mayor variedad de lugares que permite ver imágenes de Galicia a Melilla. Empezando por el Norte, Galicia es filmada por Antoni Cavalle en 1960 (*Galicia*) y por Josep Bargalló en 1967 (*Terres de Galicia*). En esas filmaciones se destaca la mar, las rías, la pesca y los pescadores, pero mientras que Antoni Cavalle también muestra rebaños de animales y una fábrica de conservas, Josep Bargalló muestra más las estampas turísticas de la ciudad y los pueblos de Galicia. Cantabria aparece gracias a las filmaciones de Salvador Sainz de 1969 cuando visita a Ampuero (*Ampuero, Limpías, Cebiago*) y el valle de Carranza (*El valle de Carranza*). Aragón es filmado por Lluís Ripoll que realiza en 1960 un documental amateur sobre el Valle de Ordesa en Huesca (*Vall d'Ordesa*) y Jordi Vall que realiza una filmación familiar entre 1965 y 1970 sobre la visita que realiza al Monasterio de Piedra en Nuévalos, provincia de Zaragoza (*Siurana, La Musara y el Monasterio de Piedra*). Las Baleares son filmadas por Josep Bargalló y Oleguer Marinè. Josep Bargalló recoge imágenes de Mallorca en dos ocasiones, en 1965 en el film familiar *El casament del Marcel* y en 1969 en el film amateur *Visions de Mallorca*, donde vemos visitas de los lugares turísticos de Mallorca y un baile folclórico mallorquín. Oleguer Marinè realiza en 1966 el film *Imatges aèrees de Marinè*, en cuya parte film recoge un viaje a Mallorca en avioneta en que además de las vistas aéreas de la ciudad se ve el aeroclub de las Baleares. Las dos últimas referencias de esta década son la filmación familiar de Gonzalo de la Guardia titulada *Viajes nuestros: Soria* que recoge el viaje que la familia realiza a

Soria (Castilla-León) y otra de autor desconocido de 1967 sobre Melilla, recuperada por Canal Reus TV, que se titula *De Melilla al Gurugu*. En ambas prima las tomas sobre los lugares turísticos, pero entre esas imágenes turísticas en la primera vemos campesinos arando o en carro por la carretera o cerdos por las calles, como si se pretendiera guardar imágenes del atraso que en amplias zonas de Castilla existía respecto a Cataluña y que sorprendían al director.

La década de los 70 es más rica en referencias y amplia mucho más los lugares de España visitados. Las filmaciones de visitas a las comunidades más próximas (Aragón y Baleares) son más abundantes. Diversos lugares de Aragón son recogidos por las cámaras de Antoni Cavalle, Gonçal de la Guardia, Jordi Vall y Rafael Saludes. Antoni Cavalle Maresma film en Aragón en 4 ocasiones, en 1970 va a los baños de Benasque (*Guimerà, Benasque y Con R8 a los baños de Benasque*), en una fecha imprecisa de esta década visita los pueblos de Morella, Calaceite y Albarracín en el Maestrazgo (*Un dia d'excursió*) y en 1973 va a Sos del Rey Católico en la provincia de Zaragoza (*Sos del Rey Católico*). Gonçal de la Guardia, también en fecha imprecisa durante esta década, visita Calanda y realiza un reportaje familiar (*Viaje a Calanda*), donde recoge las populares procesiones de tambores durante la Semana Santa y la procesión del Santo Cristo y de la Verónica. Finalmente, Jordi Vall filma en tres ocasiones pueblos del Aragón y realiza 3 documentales: *Calanda, historia y tradición* (1975) donde recoge las procesiones de tambores de Calanda y explica su historia, *Restes històriques* (1975) en que repasa los momentos históricos más destacados de pueblos como Morella, Fuendetodos, Albarracín o Belchite y *Morella (Sexenni 47)* (1976) donde tras explica las fiestas del Sexenio de Morella.

Baleares es filmada por Antoni Cavalle, Jaume Buigues y Joaquim Prats, que visitan las tres islas y no únicamente Mallorca como ocurría en ocasiones anteriores. Antoni Cavalle filma en Ibiza y Menorca los films *Eivissa* (amateur) y *Menorca* (familiar), donde muestra sus lugares típicos, sus paisajes y sus fiestas. A Menorca se desplaza Joaquim Prats que en 1976 realiza el film amateur *Imágenes de Menorca* con las mismas características que el de Antoni Cavalle. En cambio, la filmación familiar de Jaume Buigues, *Viatge a Mallorca*, recoge la visita de la familia a la isla con las habituales tomas turísticas de la ciudad, del Castell del Bellver, del zoo y de un viaje en barco.

Respecto al resto de comunidades, Salvador Sainz vuelve a visitar Cantabria donde filma *Covadonga* (1971, film amateur sobre la visita a la ciudad y al palacio de Astorga), *Ampuero y Carranza* (1972, film amateur sobre estos dos pueblos), *Piraguas* (1972, film amateur sobre una carrera de piragüismo en Ampuero) y *Encierros de Ampuero* (1974, film amateur sobre encierros de vaquillas en el pueblo de Ampuero). Además, en estos años viaja a Galicia y realiza el film amateur *Camino de Santiago* de 1971 que recoge imágenes de Santiago de Compostela y la Coruña. Galicia también es visitada y filmada por Josep M. Mitjà, quien

realiza en 1974 el film familiar *Un canto a Galicia*, donde se recoge el viaje realizado con motivo de la XXXIX reunión de la Asamblea Nacional de la Federación Española de Centros de Iniciativas y Turismo. Este film, a parte de las actividades de la Asamblea, contiene imágenes de bailes regionales, actividades pesqueras en el puerto, una muestra gastronómica de productos gallegos, las rías gallegas, una visita a un barco de la Armada Española y la ofrenda al Apóstol Santiago. Pero esta no es la única filmación de Josep M. Mitjà sobre las asambleas de la Federación Española de Centros de Iniciativas y Turismo, en 1972 participa en la 27ª Asamblea que se desarrolla en Salamanca y del viaje surge el film familiar *A saber... a Salamanca*, donde se recoge la salida desde Andorra, las diversas parada y las visitas y las excursiones realizadas a los alrededores (Ciudad Rodrigo y la Alberca) en las que se muestra a los visitantes un cortijo, la cría de toros, una novillada, la confección de puntillas y bailes regionales.

En esta década hay nuevas comunidades que son filmadas por los cineastas reusenses como Extremadura, Madrid, Canarias, Navarra y Andalucía. Cáceres, en Extremadura, es filmado por Antoni Cavalle en un film familiar titulado *Cáceres* que recoge el viaje de dos matrimonios por diferentes lugares de la ciudad. También Antoni Cavalle es quien realiza un documental sobre el Roncal, Navarra y Ordesa en 1973 (*Pirineu Occidental*) y un reportaje familiar sobre Andalucía en 1976 (*Andalucía*) de un viaje que realizan por esta comunidad. Madrid es filmada por Salvador Sainz en 1972 (*Madrid*) en su visita a la capital de España junto a la colla sardanista en la que participa. El film, un documental amateur, recoge la actuación de la colla sardanista en el Retiro y diferentes lugares de la ciudad como la sede de la Filmoteca Nacional. Finalmente, Canarias es filmada por Josep Bargalló en un film familiar de 1972 (*Vacances a Canaries*) que recoge la llegada al aeropuerto, la ciudad, el resto de la isla, el mar, las excursiones por la isla y bailes populares canarios.

La novedad en esta década son las filmaciones que recogen un periplo por España visitando diversas comunidades y ciudades a la vez. En concreto, hay filmaciones de este tipo de la familia de la Guardia, de Josep Bargalló y de Francisco Fernández. Este último realiza un film amateur documental en 1974 (*Por rutas de España*) que recoge el viaje que realiza por diversos lugares de España. Parecido a lo que Gonçal de la Guardia realiza en el film familiar *Viaje por España*, donde tras una introducción y un mapa que muestra el recorrido vemos imágenes de lugares y edificios de interés de Alicante, Murcia, Almería, Granada, Nerja, Málaga, Almuñecar, Cádiz, Sevilla, Mérida, Cáceres, Toledo, Valladolid y Burgos. Esta filmación no es la única de la familia de la Guardia, en 1973 el hijo Gonçal de la Guardia Giménez recoge en el film familiar *Viaje fin de estudios* el viaje que realizan con sus compañeros por España, visitando Valencia, Granada, Sevilla, Córdoba, Madrid y Zaragoza. Por último, Josep Bargalló también realiza dos filmaciones familiares de este tipo. La primera se titula *Vacances sota la tenda*, donde recoge un viaje que realiza por Zaragoza,

Valladolid, Toro, Zamora y el norte y centro de Portugal. La segunda filmación se titula *Viatge al sur d'Espanya* y en ella vemos imágenes de Alicante, Murcia, Santuario de la Fuensanta (Albacete), Granada, Málaga, Ronda (Málaga), Cádiz, Gibraltar y Sevilla.

En la década de los años 80 los puntos visitados y filmados por Jordi Vall, Josep M. Mitjà y Antoni Cavalle son Mallorca, Galicia, Peñíscola, Ibiza y las Canarias. Jordi Vall realiza en esta década dos films amateurs de sus viajes a Mallorca (*Mallorca* de 1980) y Canarias (*Illes Canaries* de 1987). Josep M. Mitjà también filma dos viajes en esta década, a Galicia (*Ries Gallegas* de 1982), donde filma los puertos, las casas, los paisajes, los edificios, las gentes de los pueblos y ciudades de Galicia, Portugal y norte de Castilla y León, y a Peñíscola (*Peñíscola* de 1983), con imágenes de la parte antigua de la ciudad, de las playas y de la parte nueva. Finalmente, Antoni Cavalle realiza en 1985 el film familiar *Ivissa* en que recoge imágenes de lugares de la isla y de sus gentes.

Si de nuevo ponemos todas estas referencias sobre un mapa (anexo 2.13) vemos que, igual que pasaba en el caso anterior, las zonas más próximas a Cataluña tienen un número de referencias más elevado, pero a partir de ahí las diferencias son importantes. Galicia y Cantabria son dos de las comunidades con más referencias respecto al resto, mientras que Cantabria, Castilla-La Mancha y Murcia son las que menos referencias tienen. A parte de que este número de referencias se puede deber a la mayor o menor recuperación de films familiares o a la concentración de estas recuperaciones en cineastas que visitan sitios concretos como Salvador Sainz con el caso de Cantabria, las filmaciones también plantean que hay lugares de España con mayor atractivo para los cineastas de Reus como son Galicia o Andalucía y que Castilla-León, bien por que sea un lugar de paso hacia Galicia o porque las imágenes que se extraen de la zona son atractivas para el cineasta como representación de una España atrasada, es también un lugar muy filmado. Además, vemos que habitualmente las filmaciones siguen esquemas básicos similares al recoger, como si de un reportaje fotográfico se tratase, los lugares de interés turístico, que en muchas ocasiones hacen pesado el film. Estas son filmaciones que siguen muy poco los consejos dados por los manuales de cine amateur, aunque en los 70 esta tendencia cambia y muchos más cineastas siguen esos consejos, convirtiendo sus visitas y viajes en documentales con una idea como hilo conductor, bien sean las fiestas, el folklore o la historia del lugar. Es en esta década de los años 70 cuando se produce esto porque es en ella en la que encontramos mayor número de referencias, ya que parece extenderse entonces la posibilidad de visitar, en coche, cualquier parte de la península, ante la popularización de los bienes de consumo, el transporte individual, las vacaciones y, sobre todo, la promoción turística de otros lugares.

4.3.6.3. Viajes al resto de Europa

Las referencias de filmaciones de viajes por Europa, son más escasos que los anteriores, pero tampoco tanto. Las filmaciones de viajes a países de Europa suponen un 24% del total de

referencias³¹⁸. Estas referencias se concentran básicamente en los años 70, antes de la Guerra Civil solamente hemos encontrado 3 referencias. La primera corresponde a un film de 9'5 mm de los años 20 que tenía Francesc Llevat i Briansó, en la que se ven imágenes de un partido de tenis, niños de color, embarcaciones navegando por un canal e imágenes de Londres (la Torre de Londres, pobres en el río Támesis, trabajadores y vistas de la ciudad). El film se titula *Imatges amateurs turístiques* y parece recoger un viaje del Francesc Llevat i Rosell por Europa. Además, Antoni Escolà en su film *Escenes familiars i excursions a la neu*, de entre 1928 y 1938, contiene imágenes de una visita a Font-Romeu (Francia), donde, además de practicar su afición al esquí, realizan diversas excursiones por la zona, mostrándonos el paisaje y la vida de los pueblos del Pirineo, sorprendiéndose de que las mujeres todavía vayan a lavar al río. La última referencia antes de la Guerra Civil es la un viaje de Joaquim Oliva a Alemania, en la década de los años 30, para comprar los autobuses con los que iniciará el negocio del transporte interurbano en Reus. Ese viaje lo recoge en el film *Viaje a Alemania por Francia*, en donde, a pesar de las dificultades para ver las imágenes por su mal estado de conservación, se pueden ver el viaje en tren, la llegada a la estación de Alemania, un desfile militar y el regreso con los autobuses, pasando y parando en Francia.

Entre la Guerra Civil y los años 70 hay 3 referencias en la década de los 50 y 4 en la década de los 60. De las 3 referencias de los años 50 dos son filmaciones de Josep M. Mitjà y 1 de Antoni Martra. Este último, como en otras ocasiones, acompaña al equipo de hockey del Reus Deportivo a Monza (Italia) para un encuentro internacional, recogiendo ese viaje en un film familiar titulado *Milán*, donde únicamente vemos vistas de la ciudad de Monza y de los alrededores de Montecarlo. Jose M. Mitjà, en cambio, realiza dos films amateurs de sendos viajes de 1957 y 1959. En 1958 realiza el film *Vacances 1957* sobre el viaje que el año anterior había hecho a Francia, Alemania, Dinamarca, Holanda y Bélgica y en 1959 crea *Touring 1959* sobre otro viaje a Francia, Mónaco, Italia, Suiza y sur de Alemania. Siguiendo los consejos de los manuales de cine amateur, ambos films son ideados y montados en un orden y sucesión lógica de acontecimientos y hechos, por ello vemos la preparación del viaje, el itinerario, vistas de los lugares visitados y el regreso. En ambos films se indica el itinerario mediante un mapa y se indican los lugares que aparecen en las imágenes bien mediante postales o señalando los nombres de la ciudad en un mapa de carreteras.

En la década de los 60 las cuatro referencias corresponden a filmaciones de Antoni Cavalle, Josep Serra y Joaquim Prats. Antoni Cavalle realiza dos filmaciones en 1961 y 1966, ambas familiares. La de 1961 la titula *Austria* y en ella vemos imágenes del viaje a Austria (el zoológico, un concierto, un baile, una fiesta, un funicular, vistas de las montañas, un lago, un parque de atracciones y un viaje en barco por la

³¹⁸ v. estadística y gráficos en el anexo 2.15.

noche). La segunda la titula *Grecia*, que recoge el viaje a Grecia, con imágenes del aeropuerto, el Vaticano, los monumentos griegos, una excursión en barco, el Partenón y la puesta de Sol en cabo Sunion. Joaquim Prats y Josep Serra, en cambio, viajan a París y retratan la ciudad con sus monumentos como el Obelisco, la Torre Eiffel o el Palacio de Versalles. El primero realiza un film familiar (*Escenes familiars a casa*) mientras que el segundo un film amateur que titula *Recuerdo de París* de 1968.

Ya en los años 70, el mayor número de referencias hace que se diversifiquen mucho las personas que filman y los lugares filmados. Por orden cronológico, las primeras referencias que hemos encontrado corresponden al año 1970, son todas amateurs menos una y están hechas por Pedro Gili, Maria-Victoria Vilanova y Josep Bargalló. Este film familiar corresponde al realizado por Josep Bargalló y se titula *Vacances a Italia*, en el cual aparecen Montpellier, Mónaco, Montecarlo, Pisa, Ciudad del Vaticano, Roma, Venecia, Pádova y Milán; intercalando imágenes turísticas de las ciudades visitadas con las actividades que realizan los viajeros (comprar, descansar, pasear, visitar museos, comer o hacer colas). Los otros films constituyen documentales amateurs sobre Austria (*Austria*) y Venecia (*Venecia romántica*) realizados por Pedro Gili y Suiza (*Suïssa*) hecho por Maria-Victoria Vilanova. Austria también es recogida en otra filmación amateur de Víctor Guix de 1972 titulada *Austria*. En ese mismo año Rafael Saludes filma *Estambul*, un documental amateur que recoge su viaje a esta ciudad turca, y Jordi Vall filma *Stop 71*, una crónica del viaje que realiza en coche al sur de Francia. Dos años después, en 1975, Antoni Cavalle y Sebastián Civit recogen imágenes turísticas de Francia y Gran Bretaña. Sebastián Civit realiza un film amateur titulado *Reus, París y Londres* con imágenes de la capital de Francia y Gran Bretaña y Antoni Cavalle va a los Pirineos franceses para disfrutar de los paisajes de la Alta Cerdanya y el Coflent, realizando un film familiar titulado *Mouly del Riu*. Algunas filmaciones de esta década son difíciles de situar cronológicamente. Todas ellas son films familiares como *Viaje en coche* de Gonçal de la Guardia, donde recoge un viaje por Noruega y Suecia, y en el que destaca la sorpresa que le produce ver el precio de la gasolina en esos países. Otros ejemplos de estas filmaciones son los films familiares de Josep Bargalló *Lourdes*, sobre un viaje de peregrinación a este lugar, con unas bonitas imágenes de la misa y la procesión nocturna de antorchas, y *Vacances sota la tenda*, en el que aparecen imágenes del norte y centro de Portugal. Un país que también es visitado y filmado por Gonçal de la Guardia que realiza el film *Viaje a Portugal*, lleno de las típicas imágenes turísticas del país vecino.

Una de las primeras filmaciones sobre viajes por Europa que sorprende es el film familiar *Islandia* de 1975 de Gonçal de la Guardia, porque visita un país con poca tradición turística. Realmente es Gonçal de la Guardia quien más sorprende en sus viajes, porque en 1976 va a Rusia y filma el viaje en una cinta familiar que titula *Rusia*, aunque solamente visite Moscú.

En los años 80 también hay un número importante de referencias si las comparamos con las que hay, en la misma década, en las áreas geográficas anteriormente estudiadas. En estos años hemos encontrado 8 filmaciones sobre viajes a países de Europa, que corresponden a viajes de Jordi Vall, Antoni Cavalle y Josep M. Mitjà. Jordi Vall es el que más filmaciones realiza en esta década, 5 films amateurs de viajes a Austria (*Viatge a Viena* de 1980), a Suiza (*Chamonix-Montblanc-Ginebre* de 1981), a Italia (*Venecia* de 1983), a Alemania (*Alemania* de 1987) y a Grecia (*L'illa de Rodes* de 1987). Su hijo también realiza una filmación amateur en 1986, *2.15 Anglaterra ara*, sobre un viaje a Gran Bretaña. El resto de los autores mencionados son menos activos y Antoni Cavalle realiza un reportaje familiar de su viaje a Portugal en 1984 (*Portugal*), mientras Josep M. Mitjà recoge en otro film familiar sus experiencias en Inglaterra también en 1984 (*Viatge a Anglaterra*).

Si hacemos lo mismo que en las ocasiones anteriores y ponemos todas estas referencias sobre un mapa (anexo 2.13) constatamos de nuevo que la zona más cercana, Francia en este caso, es el país más visitado; pero también vemos que hay una serie de países de gran atracción turística para los cineastas reusenses como son Gran Bretaña, Alemania e Italia. Su atractivo, además de su evidente progreso socio-económico, radica, según se desprende de las imágenes consultadas en su historia y sus paisajes naturales. En Francia se conjugan ambos elementos a través de dos polos básicos de atracción: los Pirineos y París. Las imágenes de los Pirineos franceses nos muestran la calma y tranquilidad de sus paisajes naturales y París es la ciudad de mayor atractivo turístico de todo el continente y sus monumentos son conocidos por todo el mundo. Además, Francia constituye un lugar de paso obligatorio para rutas turísticas en coche hacia otros lugares como Italia o Alemania. En Italia el atractivo esencial es la historia y la belleza de su patrimonio cultural. En cambio, en Alemania volvemos a ver los paisajes naturales del sur más que la industria, el desarrollo y la historia de sus ciudades menos atractivas, cinematográficamente hablando. El resto de los países visitados tienen una u otra función visual según sus características, exceptuando Gran Bretaña. Gran Bretaña constituye, ya desde los inicios del cine no profesional, un punto de referencia importante de Europa y de él se filma la vida de sus ciudades, aunque con el paso de los años el cineasta parece que simplemente quiera dejar constancia de que ha estado allí, que ha visitado uno de los lugares que rigen el mundo.

En cuanto a resto de los países vemos en las filmaciones lo siguiente:

- Austria mezcla el atractivo de su capital Viena con el de los paisajes de los Alpes.
- Suiza interesa esencialmente por sus bosques y montañas.
- Bélgica, Holanda y Dinamarca se convierten en lugares de paso hacia Alemania o Escandinavia.

- Portugal resulta algo alejado para los catalanes y se convierte en algunas ocasiones en una etapa de un periplo por España
- Grecia y Estambul en Turquía tienen el mismo atractivo que Italia y el resto de los países visitados (Islandia, Noruega, Suecia y Rusia) y plantean un punto de exotismo, unos viajes que se salen fuera de lo común.

Cronológicamente vemos que hasta la década de los años 70 son muy escasos los viajes fuera de España y los que hay los realizan personas con una posición económica acomodada. Algunos de estos viajes son por cuestiones de trabajo o deportivas, como los realizados a Alemania por Joaquim Oliva o a Milán por Antoni Martra; mientras que en los viajes de placer los grandes periplos en coche priman sobre el resto, como en el caso de los viajes de Josep M. Mitjà en los años 1957 y 1959. A partir de los años 70 se realizan más viajes al extranjero. Estos se popularizan, al igual que la utilización de la cámara de cine, y vemos como se inician viajes a países que en la actualidad son importantes destinos del turismo de masas como Grecia o Turquía.

En cuanto a las características de las filmaciones se produce un proceso curioso que va de la estética de film familiar, con imágenes inconexas y de difícil localización, hacia una estética amateur a partir de los años 60 en que se siguen los consejos que los manuales de cine no profesionales. En los años 70 se mantiene una doble vía entre los amateurs, con una realización depurada y una selección de planos y montaje, junto a una reanimación de la estética familiar, incluso presente en algunos de films presentados a concurso.

4.3.6.4. Viajes al resto del mundo

Filmaciones de viajes por países del resto del mundo hay pocas en Reus y las que existen son a partir de los años 60. En esa década solamente hemos localizado dos, una es un film familiar de Victor Guix de 1964 (*Viatge a Egipte*) sobre un viaje a Egipto con unos amigos y la otra es film amateur de Rafael Saludes de 1969 (*EE.UU*) sobre un viaje por motivos laborales a los Estados Unidos para conocer las explotaciones agrícolas de avellanas de Oregon y Sacramento (California). En 1970 Rafael Saludes ha de viajar de nuevo a los Estados Unidos y de nuevo realiza un film amateur que titula *Cámara viajera*, aunque en esta ocasión las imágenes recogen la vida diaria y los lugares turísticos de Montreal, el sudeste de Canadá (las cataratas del Niagara) y Nueva York. En los años 70 únicamente se han encontrado las filmaciones de los viajes de Gonçal de la Guardia a Argentina, Perú, Brasil y Groenlandia. En 1977 realiza un periplo por Suramérica que recoge en tres filmaciones familiares que tienen cada una el título del país visitado: *Argentina*, *Brasil* y *Perú*. En Argentina filma la sierra de los Andes, el aeropuerto, los lugares de interés turístico de Buenos Aires, una fiesta gaucha, un partido de polo y un viaje en barco por el río Tigre; en Perú Lima, Cuzco, el Machupichu y los Andes; y en Brasil Brasilia, Iguazú y Río de Janeiro. En su viaje a Groenlandia realiza otra filmación familiar, también con el título del lugar visitado *Groenlandia*, donde registra básicamente los paisajes naturales y la vida de los nativos.

Finalmente, en los años 80 solamente encontramos una referencia de un viaje de Francisco Fernández en 1980 a Costa Rica, con las imágenes tomadas en ese viaje realiza el film amateur *Costa Rica*.

De tan escasas referencias pocas conclusiones se pueden extraer, pero vemos que los viajes fuera de Europa son muy escasos y en su gran mayoría están concentrados en los años 70 y en América. Resulta así curioso que destinos del norte de África, actualmente muy atractivos turísticamente, no tengan prácticamente ningún reflejo en las recuperaciones realizadas, exceptuando el caso del viaje a Egipto de Victor Guix. Con estas escasas referencias también se puede aventurar que los viajes al extranjero fuera de Europa, eran prácticamente una utopía para la mayoría de los españoles y que América era la zona que más atraía, bien porque Estados Unidos era el país más importante o por las afinidades culturales e idiomáticas que había con Suramérica que facilitaban el contacto humano. Pero esto es simplemente aventurar respuestas a una pregunta difícil de responder ante las escasas referencias obtenidas de filmaciones de viajes fuera de Europa. Viajes que, cinematográficamente hablando, repiten los mismos esquemas estéticos y de contenido que los realizados por Europa.

4.3.6.5. Conclusión

En el cine profesional los viajes y el cine de aventuras son parte importante de la filmografía mundial y de su historia. En palabras de Joaquim Prada:

"Lo exótico ha sido tema de siempre en el documental. Interesaba hacer largos viajes -cómodamente sentados, claro está- a países remotos y desconocidos. Eran legión los films sobre cacerías en África y no menor el número de los que nos transportaban a los Mares del Sur -muy fotogénicos- en un ambiente paradisíaco, con la vuelta al ya trasnochado «salvaje feliz»"³¹⁹.

El cine profesional, en sus orígenes, no hacía más que trasladar a la pantalla una nueva mentalidad que existía desde el siglo XIX, el deseo de descubrir nuevos lugares, nuevas culturas y visitar tierras exóticas. El cine permitía que cualquier persona de cualquier clase social viajará a través de una pantalla hacia esos lugares lejanos y hacia una cultura diferente.

El cine no profesional lo que hace es mostrar las imágenes de esos viajes y lo que esas personas, que antes vivían los viajes a través de la pantalla, recogen en su cámara como recuerdo de lo que han vivido realmente. Lo que hemos hecho, en el caso de los cineastas no profesionales de Reus, es estudiar este tema dividiendo el espacio en 4 áreas geográficas diferentes: Cataluña, España, Europa y el resto del Mundo. Hemos comprobado como se produce un reparto muy desigual de las distintas referencias cinematográficas obtenidas por décadas. En los primeros años del nacimiento del cine familiar los viajes se concentran en Cataluña y zonas próximas, con alguna notable excepción. Tras la dura posguerra española (años 40) la tendencia ira cambiando, pero no hay un verdadero cambio hasta

³¹⁹ PRADA, Joaquín de: "El cine, ...", op. cit., pp. 13.

la popularización del cine familiar y amateur en los años 60 y 70. Los viajes filmados realizados por Cataluña alcanzan su mayor número de referencias en los años 60, a partir de entonces decaen en número, mientras que el resto de áreas geográficas alcanzan su máximo justo en la década siguiente. En los casos de España, Europa y el Mundo la tendencia apuntada en los años 70 probablemente se hubiera mantenido en los 80 con un posible descenso de la filmación de los viajes por España, si el cine familiar no hubiera sido sustituido por el vídeo aficionado y el cine amateur no hubiera desaparecido³²⁰.

Patricia Zimmerman explica que en Estados Unidos

"The period from 1930 to 1960 marked important years in the economic development of first world travel to the periphery. During this period, tourism shifted into an activity increasingly available to the middle class. It is an important historical contiguity that the advent of amateur film was shot for the most part on 35 mm and a ragtag variety of film sizes. When 16 mm film was standardized as the amateur film gauge in 1923, its availability to the middle class increased as it was marked not only as a specialty item for amateur inventors, but as a consumer commodity sold in departament stores"³²¹.

En España, en cambio, no es hasta los años 60 que el cine familiar refleja los viajes que los cineastas hacen. No es hasta esta década que se dan los condicionantes necesarios para que esto se produzca: mejoras de la economía nacional que permiten la compra de bienes de consumo como la cámara de cine y la extensión de las vacaciones pagadas. Es entonces cuando se produce un cambio importante. Hasta los años 70 los viajes cortos de una sola jornada o de fin de semana se realizan por el área de Cataluña y los más largo se realizan por España. En los años 70 los viajes cortos se extienden por zonas próximas a Cataluña. La filmación de los viajes por Cataluña se reducen, ya que o bien no se consideran viajes de interés para ser recordados o bien se pueden visitar habitualmente. Mientras las vacaciones o viajes más largos, que son filmados por ser viajes difíciles de volver a realizar, se extienden por toda España, Europa y el Mundo.

Estas reflexiones responden a dos preguntas que nos hacíamos al principio de este tema, ¿cuándo viajan? y ¿a dónde van?; pero nos quedaban alguna otra como ¿quién viaja?. Gisèle Freund, en 1976, afirmaba que

"Hace unas décadas, los viajes eran el privilegio de una pequeña clase acomodada. Hoy en día, gracias al tiempo libre, a las vacaciones pagadas y a los progresos de las comunicaciones, millones de personas se desplazan cada año. En la sociedad de la abundancia, el automóvil y el avión han dejado de ser transportes de lujo"³²².

³²⁰ Toda esta evolución estadística de las referencias se puede v. en las gráficas y cuadros estadísticos del anexo 2.15.

³²¹ ZIMMERMANN, Patricia R.: "Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film" en Film and History, vol. 8, n° 1, spring 1996, Londres, John Ubbe & Company, p. 86.

³²² FREUND, Gisèle: La fotografía como documento social, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 177.

Mientras que, según los estudios de Patricia Zimmermann³²³, en los Estados Unidos esto se produce tras la Segunda Guerra Mundial; en Europa el fenómeno aparece en los años 60 y en España se retrasará hasta los años 70, aunque reducida a una clase media, para los trabajadores estos beneficios aún se retrasaran unas décadas más.

Las filmaciones recogidas y estudiadas en este tema, en el caso de Reus, pertenecen en su mayoría a personas de clase media y profesiones liberales³²⁴. En las filmaciones que realizan estas personas y las áreas geográficas visitadas se produce una doble combinación entre su poder adquisitivo y el momento temporal en que se realiza. Cuanto mayor era el poder adquisitivo de estas personas más alejada es la zona geográfica visitada, aunque en algunos casos los viajes a países del resto del mundo tengan una componente laboral, como en el caso de las filmaciones de Rafael Saludes. Además, el paso del tiempo populariza los viajes fuera de España, así mientras que en los años 20 o 30 las salidas fuera de Cataluña son realizadas por personas de clase alta, en los 70 y 80 esos viajes pueden permitírselos personas de clase media-baja y los viajes fuera de España personas de clase media. La última pregunta que nos hacíamos era ¿qué filman esas personas cuando viajan? Lo que hemos visto es que solamente algunos pocos convierten la visita en un film documental siguiendo lo recomendado por los manuales de cine no profesional; porque en esos casos, como afirma Patricia Zimmermann, las "vacations required order, organization, and planning (...) to produce the most optima visual record"³²⁵. Lo que sí ocurre es que estos films repiten elementos visuales comunes a la mayoría de filmaciones no profesionales de este tipo. Como afirma Roger Odin "Les films de voyage s'en tiennent aux beaux paysages, au pittoresque, à l'exotisme et n'abordent pratiquement jamais la situation politique et les questions sociales de pays visités"³²⁶. Aunque si hay algunas diferencias entre los films no profesionales estudiados en Francia (Roger Odin) o Estados Unidos (Patricia Zimmermann) con las filmaciones estudiadas aquí. En el caso de los Estados Unidos Patricia Zimmermann³²⁷ habla de superioridad de la visión que los americanos tienen y recogen respecto a los lugares visitados. En el caso de los cineastas reusenses no hay una mirada de superioridad en los viajes realizados fuera de España, sino de admiración hacia el progreso y la cultura de otras naciones europeas³²⁸. A partir de esta diferencia entramos en el tema de

³²³ v. ZIMMERMANN, Patricia R.: Reel Families. A social history of amateur film, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 123.

³²⁴ Habría alguna excepción como serían las filmaciones de Josep Bargalló al que podríamos clasificar como obrero al desempeñar oficios como dependiente de comercio o enfermero.

³²⁵ ZIMMERMANN: Reel Families..., op. cit., p. 73.

³²⁶ ODIN, Roger: "La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion" en Communications, n° 68, Paris, Seuil, 1999, p. 62

³²⁷ v. ZIMMERMANN: Reel Families..., op. cit., p. 70-74 y, sobre todo, de la misma autora el artículo "Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film" en Film and History, op. cit.

³²⁸ Se nos hace difícil hablar de una mirada de inferioridad hacia esos países o culturas, aunque podría aplicarse este término.

la visión de los otros y de la creación de estereotipos sobre esos otros. Peter Burke afirma que

"los estereotipos toman a menudo la forma de inversión de la imagen de sí mismo que tiene el espectador. Los estereotipos más crueles se basan en la simple presunción de que «nosotros» somos humanos o civilizados, mientras que «ellos» apenas se diferencian de animales tales como el perro o el cerdo, con los que a menudo se les compara (...). De ese modo los otros se convierten en «el Otro». Se convierten en seres exóticos, distantes de uno mismo"³²⁹.

Esto, que está confirmado por los estudios de Patricia Zimmermann en el caso del cine no profesional estadounidense, no se produce en las filmaciones de viajes de los reusenses fuera de España, pero sí que aparece en determinadas ocasiones en algunos viajes por España; por ejemplo en el film *Viajes nuestros: Soria* (1964-1969 de Gonçal de la Guardia) se recogen imágenes de campesinos con arada romana, o viajando en carro por la carretera, o con animales circulando por las calles de los pueblos, etc. Esas imágenes no serían recogidas por quien filma sino le sorprendieran o fuera algo no habitual en su vida diaria y que desea recordar. Estas, y otras imágenes similares, no solamente muestran el choque cultural entre la persona que vive en la ciudad y la que vive en los pueblos, sino que también muestra una idea de superioridad de un individuo que viene de una zona desarrollada y se traslada a un lugar donde encuentra prácticas cotidianas que considera desaparecidas de su entorno. Por tanto, vemos una mirada de superioridad de una zona desarrollada hacia una zona subdesarrollada, dentro del propio territorio español. Una mirada que se mantiene en los años 70, pero transformada en tipismo popular por el desarrollo del turismo como se muestra en el film *A saber... A Salamanca* de 1972 de Josep M. Mitjà.

4.3.7. Visión final del tema

El objetivo de este tema era ver como el cine no profesional reflejaba elementos geográficos que podían ser analizados y estudiados desde su perspectiva histórica, como el clima, la economía, el paisaje urbano o los movimientos lúdicos de la población que recogen paisajes de otros lugares. Hemos visto como el cine no profesional nos ofrece la posibilidad de estudiar estos temas desde el punto de vista de la percepción, con una componente histórica que permite la comparación en el tiempo; además de poder compararla con la del cine profesional, aunque en el caso de Reus haya muy pocos ejemplos para poder hacerlo. A través de esta base de estudio hemos podido llegar a una serie de conclusiones interesantes. El cine amateur y familiar es, hasta la década de los años 70 básicamente urbano y después lo sigue siendo mayoritariamente. Eso hace que la ciudad se retrate como el elemento más importante del mundo. A partir de esa premisa inicial podemos ver la evolución de la ciudad y sus cambios, pero siempre alrededor de la identificación de unos lugares emblemáticos y comunes a la memoria de todos sus ciudadanos. El cine amateur es el que más se preocupa por mostrar esa transformación, mientras que el cine familiar nos

³²⁹ BURKER, op. cit., p. 159.

muestra el uso de los espacios urbanos y la existencia de unos lugares esenciales para un disfrute lúdico, básicamente basado en el paseo familiar. Esos lugares y esas formas de esparcimiento cambiarán con el tiempo, los lugares se transformarán o dejarán de ser, por diversos motivos, los habituales de los paseos familiares y algunas costumbres cambiarán, como el uso de la calle para juegos infantiles porque el tráfico lo impedirá.

También es la economía predominante de la ciudad la que más sale reflejada en estas filmaciones, pero el cine no profesional no refleja fielmente la estructura económica de la ciudad, sino la percepción que las personas tienen de ese entorno económico y lo hace, en la mayoría de los casos de forma secundaria. Son escasos los films que muestren el mundo agrario, industrial o de servicios en Reus, normalmente estos forman parte de un argumento. La estructura económica es la parte laboral de la vida del director y el cine es una parte lúdica de su vida que, salvo en algunas excepciones, entran en conflicto. Ello hace que el cine no profesional no dedique mucha atención a los aspectos económicos, especialmente el familiar, salvo en las muy contadas ocasiones en que el cámara se siente orgulloso de un logro profesional como puede ser el inicio de un negocio nuevo.

Hemos visto también que la visión urbana que nos muestra el cine no profesional reusense hace que el entorno próximo o lejano se retrate según unos parámetros culturales propios, no exentos de elementos comunes. Entre esos parámetros estaría el disfrute de la costa concentrado en espacio muy pequeño (Salou básicamente), mientras que los espacios de interior son más diversos en cuanto a su utilización para excursiones y visitas. En esas filmaciones de visitas a lugares de interior se produce una admiración hacia los paisajes naturales y se obvia las formas de vida de sus habitantes, que prácticamente no salen retratadas. Esta admiración hacia el paisaje natural se reproduce en algunos viajes fuera de ese entorno próximo, como en los viajes por España y Europa, donde aparecen fenómenos como los de superioridad o inferioridad. La inferioridad, aunque creo que es mejor denominarla admiración, se da especialmente hacia la cultura o el desarrollo económico-social de los países visitados, porque esos viajes no se producen a países subdesarrollados, aunque hayamos encontrado alguna excepción. Pero estos viajes son escasos ya que el boom de este tipo de viajes se producirá más allá de los años 80, límite marcado para este estudio. En cambio, hemos visto que en los viajes por el interior de España aparecen ciertos elementos de superioridad que recogen el atraso de los pueblos del interior de la Meseta en comparación con el desarrollo que en esos años experimentaba la ciudad de Reus. Pero esos elementos visuales no son tampoco habituales, son escasas la filmación de pueblos o lugares poco desarrollado del interior de España.

Peter Burke afirma que existe una mirada especial en el arte que también se puede aplicar al cine no profesional. Él explica que

"tanto si nos referimos a las intenciones de los artistas como a la forma en que distintos grupos de espectadores miran la

obra de éstos, resulta conveniente pensar en términos, por ejemplo, de mirada occidental, mirada científica, mirada colonial, mirada turística o mirada de hombre. La mirada a menudo expresa una actitud mental de la que el espectador puede no ser consciente, tanto si sobre el otro se proyectan odios, como temores o deseos"³³⁰.

En el caso del cine no profesional reusense, estamos ante una mirada turística. Una mirada que repite algunos esquemas comunes con los de todas las filmaciones de viajes del mundo, especialmente cuando visitan ciudades muy conocidas: la identificación de la ciudad a base de unos monumentos básicos que se han constituido en emblemas de esas ciudades a través de la promoción turística. En ocasiones esos viajes se convierten en documentales que siguen los consejos de los manuales de cine. En el caso de Reus creo que no hay muchos de estos documentales y, cuando los hay, se fijan más el paisaje urbano o natural como elemento de estructuración de la historia que en las fiestas, costumbres o gentes del lugar visitado. Pero ocurre que cuanto más cercano al punto de partida es el lugar visitado más films hay en los que las costumbres y las fiestas son el eje central del argumento del documental y cuanto más alejado es el lugar visitado más films hay en los que el paisaje es el eje de la historia del documental.

También hemos visto que al cine amateur le cuesta mucho más que al cine profesional reinventar el espacio para simular otro lugar. No es que no lo haga en ocasiones, sino que aprovecha más los escenarios naturales propios para inscribir sus historias dentro de la propia ciudad o para crear historias sin localización definida. Esa diferencia se produce por cuestiones presupuestarias. Por ello, en el cine amateur es más fácil analizar el espacio real que el imaginario o el idealizado³³¹, mientras que en el cine profesional ocurre al revés. Así en el documental profesional con imágenes de Reus también se idealiza el paisaje o el elemento geográfico para inscribirlo dentro de unos parámetros de utilización de las imágenes en función de unas necesidades nacionales o de una concepción del espacio para unos fines estatales. En ellos se explica al público que ocurre o como es la ciudad, sino que función cumple en el entramado nacional. En cambio, el documental amateur se construye en clave local y se plantea el desarrollo o mejora del propio entorno, con algunos toque críticos a partir de los años 60, aunque en el caso del cine amateur de Reus son escasos.

Estas conclusiones han sido el fruto del análisis de 343 films, aunque hay un importante número de films localizados en los que no se ha podido identificar el lugar donde se desarrollan las imágenes, films familiares con la típica excursión familiar o comida campestre en los cuales el tiempo ha borrado de la memoria del director la referencia del lugar o films amateurs de ficción donde el paisaje es simplemente

³³⁰ BURKER, op. cit., p. 158

³³¹ 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, Padilla libros, 1997; para Sevilla, o el número monográfico de Nickelodeon, nº 7, verano 1997, Madrid, Nicel Odeon Dos, S.A.; dedicado a Madrid.

escenario de los hechos que se narran y deja de tener importancia para el director. Además, todavía quedan infinidad de imágenes amateurs y familiares de personas de Reus por recuperar y rescatar, imágenes que darán nuevos argumentos y mejoraran lo aquí expuesto, aunque el paso del tiempo juega en contra de estos documentos fílmicos que tienen más posibilidades de desaparecer que de conservarse.