

## **El amateurismo como pauta de comportamiento en el cine español de los años 20**

Antonia del Rey Reguillo/Universitat de València

Como es sabido, durante la tercera década del siglo XX la actividad productora de películas en España fue notable, aunque no por ello consiguió cuajar en una industria sólida similar a la que ya en el decenio anterior existía en otros países europeos, como Francia, Italia, Alemania o Dinamarca. Los intentos al respecto emprendidos en Barcelona en los años diez no llegaron a consolidarse y más tarde su producción sufrió un descenso tan fuerte con la llegada de la siguiente década que la ciudad condal dejó de estar a la cabeza como núcleo productor en la precaria industria cinematográfica española. En su defecto, la producción madrileña tomó el relevo, precisamente a partir de los años veinte, etapa en la que se llevaron a cabo en la capital los esfuerzos más serios por conformar una infraestructura productora que posibilitara la consolidación industrial de la actividad cinematográfica en España. Sin embargo, los intentos por constituir un abanico de empresas suficientemente capitalizadas y equipadas técnicamente, similares a Atlántida S.A.C.E., punta de lanza de las productoras españolas del momento, acabaron resultando fallidos y, pese a las buenas intenciones y al entusiasmo inicial, la actividad cinematográfica de la década sólo alcanzó a fraguar en una raquítica pirámide industrial de doscientas ocho empresas, cuya cabeza la constituían menos de diez productoras escasamente solventes, mientras la mayor parte de las restantes formaba una amplia base de ciento cincuenta y seis firmas monoproduktivas, que, tras realizar su primera película, desaparecieron. Esto significa que alrededor del 75,9% eran absolutamente efímeras, pues tras poner en pie su primera película se desintegraban. Mientras tanto, el 4,3% del total consiguió superar el número de tres filmes y, de ellas, sólo cinco superaron la cifra de seis producciones por año. Este desajuste en las cifras habla por sí solo y evidencia la dramática atomización que se dio en la industria fílmica española durante el período.

Tal precariedad industrial contrastaba, sin embargo, de manera radical con el notable interés que la sociedad española sentía por el nuevo medio de expresión. Desde que el cinematógrafo hizo su aparición en España la expectación y aceptación populares fueron un hecho, de forma similar a como había sucedido en otros países. A ritmo lento, pero progresivo el nuevo invento fue ganándose adeptos en los medios populares hasta convertirse en la principal atracción con la que ocupar el tiempo libre. De este modo, si en los años diez la mayor parte de los teatros incluía películas en su programación que, como complemento muy rentable, alternaban con las variedades o las obras dramáticas, en la década

siguiente, y en razón de la fuerte demanda, el aumento de las proyecciones había propiciado la existencia de una red de salas específicas de exhibición cinematográfica, que en las grandes ciudades solían contar con un amplio aforo y sólidas instalaciones, como demuestra el hecho de que buen número de ellas hayan pervivido hasta nuestros días. El fenómeno, generalizado en toda España, arroja cifras reveladoras que hablan del aumento de la actividad exhibidora durante el decenio. Es decir, si en 1921 España contaba con 356 cines, de los que 23 se localizaban en Madrid, a finales de la década, en 1930, las proporciones habían variado sustancialmente entre la capital y el resto del territorio, pues de una cifra global de 2.866 salas sólo 41 eran madrileñas.

Si el interés que el público español manifestaba por el cine a esas alturas de siglo era tan notable, parece razonable pensar que se debería haber visto correspondido con la existencia de una industria autóctona de producción de filmes en los que los espectadores pudieran reconocer los tipos, lugares, costumbres y modos culturales que les eran propios. Sin embargo, no sólo no fue así, sino que muchos de aquellos que mostraron el suficiente empuje y conocimientos como para poner en pie una película encontraron numerosas dificultades para su posterior distribución y exhibición. En consecuencia, una buena parte de la producción, al no contar con los cauces industriales adecuados para llegar al público espectador, quedó limitada a los circuitos de aficionados y sin poder gozar del reconocimiento público general.

La clave de tal actitud hay que encontrarla en el hecho de que la afición popular al cine nunca estuvo enfocada directamente sobre las películas españolas, sino que muy pronto se desvió hacia la producción extranjera, fundamentalmente norteamericana, cuyos superiores medios industriales le permitían obtener no sólo una mayor calidad en sus películas, dotadas de elaboradas puestas en escena y brillantes acabados técnicos, sino una distribución muy fluida, desde el momento en que sus productoras contrataron las salas exhibidoras más importantes de nuestras ciudades para mostrar sus filmes a los españoles con absoluta puntualidad. La colonización que de las pantallas y el gusto popular hizo el cine norteamericano fue un fenómeno que padecieron igualmente los restantes países europeos, aunque en el caso español la reacción frente a él fue lenta y, desde luego, inoperante, en buena medida por la irresponsabilidad de los críticos cinematográficos nacionales que, fascinados por la brillantez del cine foráneo, se dedicaron sistemáticamente a desprestigiar el propio y, en consecuencia, formaron una opinión pública muy renuente a admirar, valorar y apoyar nuestra cinematografía.

A tenor de los últimas investigaciones, ayudar a afianzar y consolidar una industria cinematográfica autóctona no era precisamente el objetivo de nuestros escritores cinematográficos. Las escasas voces sensatas fueron ignoradas por una actitud general que careció de la conciencia y la intuición suficientes para calibrar el enorme daño que estaba causando en la precaria industria nacional al asentar en la ciudadanía unos prejuicios en contra del cine autóctono que perdurarían durante décadas. A ello se sumó el talante de las clases adineradas españolas, tan reticentes y conservadoras frente al nuevo medio de expresión, que

fueron incapaces de percibir las enormes posibilidades económicas de una industria fílmica seriamente organizada. Ajeno al interés popular, el capital financiero español no supo aunar esfuerzos y concentrar en empresas sólidas tanta energía y dinero malgastados por directores aficionados cuyo entusiasmo solía ser inversamente proporcional a sus posibilidades monetarias. Así las cosas, puesto que faltaba voluntad y sentido del negocio y sobraba diletantismo y desconocimiento de la industria productora, no deben extrañar los penosos resultados que en muchos casos se obtuvieron, cuando las películas exhibían una tosquedad formal inadmisibles a esas alturas de la trayectoria que el cine venía desarrollando.

Y es que la situación se hizo crónica, dando lugar a unas inercias o descuidos en el acabado formal de la mayoría de las películas que no hacían sino constatar las carencias y servidumbres a las que el cine español se vio sometido en razón de sus precarios modos de producción.

Hasta tal punto que, sin riesgo de exagerar, se puede hablar de que la pauta general de la producción cinematográfica española de la década se regía por los modos y hábitos propios del cine aficionado. A partir de tal premisa, se trataría de calibrar cómo condicionó dicho amateurismo los modos de representación que exhiben aquellas películas. Una tarea ésta que nos viene ocupando desde hace años y que requiere enfrentarse a los textos fílmicos del período desde un minucioso análisis de sus modos de representación. De ella, dada su complejidad y amplitud sólo expondremos aquí un breve ejemplo. Lo que sí se puede afirmar sin riesgo de cometer errores es que la peculiar situación vivida por el cine español, no sólo durante los años veinte, sino a lo largo de toda la etapa muda, ralentizó drásticamente la incorporación de los nuevos modos de producción y representación que el cine estaba poniendo a punto para consolidar su lenguaje precisamente durante aquella etapa de su existencia.

Aunque fue en la tercera década del siglo XX cuando se inició una reflexión metadiscursiva sobre el propio cine que incidiría en la nueva consideración que empezó a merecer como hecho artístico. Y es que, la consolidación y expansión de la industria norteamericana propició la innovación y la experimentación en los ámbitos europeos, en un intento de frenar su impulso expansionista. En cualquier caso, y en términos generales, la novedad más relevante en la puesta en escena cinematográfica durante el período llega con la figura del director artístico, que potencia los rodajes en estudio para ejercer un control total sobre el diseño de producción de cada película. Los decorados se erigen en instrumento de primer orden, apoyados por todo tipo de trucajes y miniaturas con las que recrear los más diversos espacios. La iluminación, a partir de sus tres luces básicas, varió sus técnicas al incorporar pantallas difusoras y espejos y estandarizó sus valores para marcar diferencias genéricas, aunque se impuso el "estilo suave" en la fotografía, difuminador de los perfiles y contornos del cuadro. Al tiempo, mientras se consolidaba el naturalismo interpretativo, los objetos empezaron a funcionar como verdaderas criaturas dramáticas. Mientras, el montaje continuó incrementando la agilidad y la continuidad espaciotemporal, al fijar la duración de los planos entre los 5 y 7 segundos, y en apoyo de la agilidad discursiva se

amplió el uso del plano/contraplano y se consagraron los raccords de 180° y 90°. Por su parte, el de movimiento se generalizó en torno a 1925. Al tiempo, en relación a las formas transicionales, los fundidos en negro y encadenados fueron sustituyendo al iris, mientras disminuía la hipertrofia de flashbacks del período anterior. Paralelamente, aunque desaparece la presentación individualizada de los actores y se los presenta directamente integrados en el relato, la voz narradora suele hacerse oír en los frecuentes prólogos y epílogos que enmarcan los filmes. Por su parte, la música va alcanzando el estatuto de pleno derecho como elemento significativo, con el uso de partituras individuales para cada película.

De tales pautas, el cine español irá haciéndose eco muy lentamente, por las razones antes señaladas. Mientras tanto, en su entorno se desarrollan actividades que poco tienen que ver con lo profesional y sí mucho con lo picaresco. Ellas sólo se pueden entender como un ingrediente más con el que sazonar el ambiente de ingenuidad y amateurismo del que venimos hablando. Sólo así se explicaría el auge de un fenómeno tan característico como el de las llamadas academias cinematográficas o estudios preparatorios a los que acudían muchos aficionados para aprender el oficio de actores y directores. Surgieron en las grandes ciudades, aprovechando el enorme interés que suscitaba la profesión entre quienes soñaban con convertirse en deslumbrantes estrellas del celuloide, y su existencia es una muestra palpable del ambiente de ínfima profesionalización que caracterizaba la cinematografía española del momento.

Hoy poseemos diferentes testimonios de la época que denuncian sin paliativos la situación de fraude a la que los aficionados de buena fe se veían sometidos en aquellos supuestos centros de formación de actores. Eran voces que ponían en evidencia el fin último de tan rudimentarias y falsas escuelas, que no era precisamente el de dotar a los aspirantes de la prometida preparación. Así, la del crítico Alfredo Serrano denunciaba cómo Esas academias ya desde su aparición constituyeron más que un modo de enseñanza en pro del arte, un medio de vida para su director, persona, por regla general, completamente ajena a la escena muda, ignorante de la más sencilla labor social, y desconocedor por consiguiente de todo tecnicismo cinematográfico.

Y es que la impericia de tales directores y su afán de lucro propiciaba el fraude y aún la estafa, cuando se aseguraba a los alumnos que al final de sus clases se filmaría la tan ansiada película en la que, tras demostrar todo lo aprendido, iniciarían una carrera de futuro prometedor. Para realizar la producción en cuestión, lo normal era que se exigiera de los aspirantes la aportación regular de un dinero extra, con el objeto de financiarla. Aunque la realidad acababa demostrando que en la mayoría de los casos no se llegaba a filmar jamás, pues el responsable de la academia, pasado un tiempo, solía desaparecer con el dinero. Con todo, el fiasco de tales estudios no habría pasado de ser una anécdota más en la historia del cine mudo español si su proliferación no hubiera sido de una magnitud tal que llegara a condicionar de forma manifiesta los modos productivos de la pequeña industria española, motivando que los críticos más conscientes de tan perniciosa influencia desarrollaran hacia ellas una actitud muy combativa acusándolas de “ejercer una influencia terrible en el ambiente” y culpándolas “de

fomentar el letargo de la producción". Si atendemos a lo que relata Juan Piqueras, en marzo de 1926, refiriéndose a la producción valenciana podemos deducir que también en ésta su impacto fue considerable. Según él, Lo que más ha contribuido, y despertado una fiebre cinematográfica -que tal vez sin su mala actuación hubiese dado resultados positivos- ha sido la instalación de estudios cinematográficos, que no han hecho otra cosa que embaucar al público y explotar una afición en beneficio propio.

El caso valenciano no era único, pues tenemos constancia de otros ejemplos en la geografía española como el que propicia José María Unsain, a propósito de la creación en Bilbao en 1923 de la Academia Cinematográfica Hispania Film, precisamente por el valenciano Enrique Santos, turbio sujeto que acabaría en la cárcel "tras un intento -parcialmente logrado- de dejar sin honra y sin ahorros a las candidatas al estrellato bilbaíno". La contundencia de estos datos indica hasta qué punto eran reales los perjuicios ocasionados por tales embaucadores, que con sus sistemas fraudulentos viciaron el ambiente y amputaron sin remisión las aptitudes de los aficionados más dotados. No es de extrañar, por tanto, que la industria fílmica gozara de cierta mala fama y fuera vista por la gente de bien como un ámbito poco recomendable en el que muchos oportunistas medraban a costa de ingenuos inocentes. Hecho que podría explicar en parte las reservas y el recelo con el que era vista por las clases acomodadas más conservadoras, hasta el punto de impedirles considerarla un negocio serio y próspero, muy indicado para sus inversiones.

Así las cosas, en tal ambiente de sospecha y penuria económica, con el capital dando sus espaldas al cine y sin la necesaria preparación técnica, poner en pie una película resultaba tarea muy difícil, por no decir imposible. Pues, si bien afición y voluntariedad parecían no faltar, en el último momento, la ausencia de medios económicos, del "pequeño detalle", en expresión de la época, solía impedir o reducir el alcance del proyecto. En consecuencia, no puede extrañar que el proceso de preproducción y rodaje de una película nada tuviera que ver con las pautas habituales de las restantes cinematografías europeas y que, como afirma García Maroto, "se trabajara muy a la española, con constantes improvisaciones que la intención más o menos clarividente del director resolvía". Tanto más cuando la mayoría de las productoras eran pequeñas y su actividad, si es que superaba la primera producción, era escasa y esporádica.

Semejante estado de cosas pone de manifiesto cómo los usos propios del cine aficionado, deudores del cine primitivo, pervivieron durante la tercera década del siglo en el cine español, configurando el perfil de una industria de rasgos domésticos, cuyos escasos productores contaban con más voluntad que medios para realizar sus proyectos, hasta el punto de que no dudaban en arriesgar todo o parte del patrimonio familiar en el empeño, para dar forma a unas películas por las que después tendrían que luchar ante distribuidores y exhibidores, a veces con escaso éxito, y por lo general, una vez concluido su primer trabajo, desaparecían del panorama cinematográfico.

En ocasiones, esa actividad de corte familiar logró consolidarse y formar una pequeña industria, como en el caso de los hermanos Mauro y Víctor Azcona,

fotoógrafos de Baracaldo fundadores, a principios de la década, de los estudios que llevaban su nombre. Aunque lograron realizar varios documentales, la producción de su primer largometraje, *El mayorazgo de Basterreche*, en 1928, supuso para ellos un descalabro económico que acabó con la hipoteca de la casa familiar y puso término a sus actividades cinematográficas un año después. Un ejemplo semejante se puede considerar la figura del valenciano Hipólito Negre, cuya afición al séptimo arte, a la literatura y al teatro lo habían llevado a regentar una *café-cine* en su pueblo natal de Faura, para conducirlo posteriormente de manera natural al terreno de la dirección y la interpretación fílmicas. Siguiendo las pautas al uso, y en el más puro estilo amateur, para lograr su película, Negre escribió el argumento, articuló el guión y dirigió e interpretó el papel principal. Del mismo modo, actuó de productor procurándose el dinero suficiente a partir de su propio patrimonio y el de su socia Catalina Gaspar Doménech. Como afortunadamente la radical autogestión resulta imposible al cien por cien en la práctica cinematográfica, Negre tuvo que echar mano del operador José Gaspar Serra, un técnico experimentado que, tras años de aprendizaje en Estados Unidos, se había especializado en la toma de vistas aéreas. Su buen trabajo se deja notar en la película propiciándole alguno de sus mejores momentos.

*Castigo de Dios*, como reza su nombre, fue realizada en 1925 y se puede considerar un ejemplo paradigmático y producto típico del cine aficionado de la época. Desde su enfoque argumental, construido de manera simplista y algo maniquea, hasta la propia organización narrativa, tan enrevesada que su articulación secuencial resulta impracticable, todo en ella denota cierta provisionalidad, falta de medios técnicos, conocimientos y experiencia. Concebida como un drama rural depositario de una lección moral ejemplarizante, su esquema formal adolece de ciertos errores narrativos que dificultan el buen engranaje del relato, impidiendo la fluidez de su continuidad o complicando la interpretación adecuada de la cadena causal. Y es que sus rótulos situacionales son tan imprecisos y las formas transicionales tan escasas y arbitrarias que la coherencia argumental se resiente y la distribución espacio temporal se torna confusa. Sólo los cambios topológicos y los que afectan al color de los teñidos permiten activar las referencias espectatoriales para descifrar la alternancia o la sucesión en que se ordenan las peripecias. En este sentido, los teñidos se convierten en signos polivalentes de una puesta en escena que, en su conjunto es discreta, sin más alardes formales que los movimientos de cámara, que dibujan espectaculares panorámicas, inscritas en los márgenes de grandes planos generales rodados en la serranía castellanense. Y es que, tal y como corresponde a un cine guiado por pautas amateuristas, los escenarios en esta película son todos naturales, incluidos los interiores, cuyos decorados se reducen a la mínima expresión de los pocos muebles que adornan las habitaciones. En el interior de esas estancias tan sobrias, las luces directas proyectadas sobre los protagonistas cubren las paredes de sombras que ninguna otra fuente lumínica de relleno se encarga de contrarrestar.

Precisamente es esa dualidad interior/exterior la que pone de relieve las contradicciones y vacilaciones discursivas de un filme cuyos modos de representación oscilan por momentos entre soluciones arcaicas y toscas, deudoras del cine primitivo y de su condición de producción doméstica, y unos recursos de

planificación y movimientos de cámara en los exteriores que incorporan pautas mucho más novedosas. Es decir, si en los interiores la cámara permanece estática, con emplazamientos tendentes a la frontalidad y las preferencias escalares se decantan por los planos medios muy cortos; en los exteriores prima la lateralidad siempre cambiante y la cámara, al servicio de la voluntad ubicuitaria de la voz narradora, reencuadra y panoramiza con cierta frecuencia, mientras las medidas escalares aumentan hasta sumar un buen porcentaje de planos generales. Con todo, la deuda global de la película con los modos discursivos del pasado se plasma también en la recurrencia constante al iris fijo de bordes difuminados que, en una amplia gama de aperturas, produce efectos de cache o viñeta ensombreciendo los márgenes del cuadro. Del mismo modo, para regular la articulación narrativa y la tensión dramática, el filme opta por la hipertrofia del montaje alternado, aunque sin obviar las restantes modalidades. Precisamente, para resolver los ajustes de montaje, vuelve a los modos arcaicos abusando de los raccords en el eje y de 90°, pero no por ello deja de resolver con corrección los planos/contraplanos y hasta los tardíos ajustes en el movimiento, de los que el filme cuenta con ocho, dos de ellos en raccord apoyado.

Sin embargo, como bisagras de la secuencialización dramática, iris, encadenados y fundidos en negro se utilizan con poca sistematización, por lo que, si unas veces articulan los diferentes núcleos narrativos, otras dan paso a los puntos de vista internos, abriendo o segmentando los tres flashbacks que jalonan el relato. Curiosamente, el tercero de ellos simultanea con gran habilidad las voces de la memoria y el remordimiento del protagonista, por un procedimiento discursivo mixto que consiste en inscribir en los márgenes del mismo plano un dream balloom y una superposición, que expresan respectivamente hechos criminales que aquel cometió en el pasado y la voz acusadora de su conciencia, representada por la figura sacerdotal. Así mismo, como expresión de las voces fílmicas, los largos y frecuentes rótulos narrativos interfieren el flujo de la continuidad, mientras que los de diálogos suelen tener una ubicación arcaizante. Por otra parte, sin renunciar a su derecho a hacerse oír, el autor deja su marca explícita entretejida en los títulos de crédito, en forma de carta dirigida a los espectadores, desde la que los requiere para que otorguen su favor a la película. Pues, aunque se trate de un uso ejercitado con cierta frecuencia en la época, no por ello deja de sugerir lo consciente que el propio Hipólito Negre debía ser respecto a las limitaciones formales de su obra. Si se piensa que ésta, por su propia naturaleza, estaba destinada a no traspasar los límites de su localidad o, en último extremo, de su provincia o región y a exhibirse en los círculos próximos al realizador, compuestos por familiares, amigos y clientes del café-cine que él mismo regentaba, es comprensible aquel guiño de humilde complicidad hacia los futuros receptores de su obra.

Valencia, octubre de 2002

# En torno al CINE AFICIONADO

José Antonio Ruiz Rojo (coord.)



**Actas del Encuentro de Historiadores**  
Primeras Jornadas de Cine de Guadalajara

**2002**



© 2002 Libro: Diputación Provincial de Guadalajara  
Servicio de Cultura  
Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara

© 2002 Texto y fotografías: de los respectivos autores  
Edita: Diputación Provincial de Guadalajara  
Servicio de Cultura  
Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara

Composición y maquetación: Nueva Dimensión-Editores del Henares  
Impresión: Tecnología Gráfica  
C/ Gumersindo Llorente, s/n, 28022 Madrid

Impreso en España – Printed in Spain – Imprimé à la CE.

ISBN: 84-607-6083-9

Depósito Legal: GU-502-2002

## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| Presentación del Presidente de la Diputación Provincial de Guadalajara,<br><b>don Jesús Alique López</b> ..... | 7  |
| Prólogo de la Diputada-Delegada de Cultura, Juventud y Deportes,<br><b>doña Ángeles Yagüe Gordo</b> .....      | 9  |
| Introducción del Coordinador del Encuentro,<br><b>don José Antonio Ruiz Rojo</b> .....                         | 11 |

### TEMA: EL CINE AFICIONADO

|  |    |
|--|----|
| <b>Luis Antonio Alarcón Sierra:</b> <i>El cine aficionado aragonés en los años noventa: ¿nuevo cine amateur?</i> .....               | 15 |
| <b>Txomin Ansola González:</b> <i>El Salón Internacional Don Bosco de Barakaldo: pionero del cine amateur en el País Vasco</i> ..... | 41 |
| <b>Juan Francisco Cerón Gómez:</b> <i>El cine amateur en Murcia durante la década de los años cincuenta</i> .....                    | 49 |
| <b>Santiago de Pablo Contreras:</b> <i>Un cineasta amateur desconocido y la Guerra Civil en el País Vasco</i> .....                  | 65 |
| <b>Antonia del Rey Reguillo:</b> <i>El amateurismo como pauta de comportamiento en el cine español de los años 20</i> .....          | 79 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Francisco Javier Gómez Tarín:</b> <i>El cine no profesional en Canarias (años 70): de la A.C.I.C. a YAIZA BORGES o Un lago de luz en un abismo de sombras</i> . | 87  |
| <b>Manuel González Casanova:</b> <i>Algunas reflexiones en torno a: el cine no profesional, invaluable testimonio de una época</i> .....                           | 97  |
| <b>Fernando González García:</b> <i>Juan Manuel Roa y el origen del Concurso Regional de Cinema Amateur de León</i> .....  | 105 |
| <b>Javier Herrera Navarro:</b> <i>La obra de Daniel Jorro anterior a la Guerra Civil. Fuentes documentales, bibliografía y filmografía</i> .....                   | 121 |
| <b>Ángel Luis Hueso Montón:</b> <i>La visión del "otro cine" (Una aproximación al cine aficionado en Galicia)</i> .....  | 149 |
| <b>Francisco Javier Lázaro Sebastián:</b> <i>Panorámica en torno al cine amateur en Aragón: desde sus orígenes hasta los años ochenta</i> .....                    | 161 |
| <b>Jon Letamendi Gárate y Jean-Claude Seguin:</b> <i>Reflexiones sobre el cine amateur y los orígenes de la cinematografía</i> .....                               | 189 |
| <b>Joaquim Romaguera i Ramió:</b>  |     |
| – <i>Según como, nosotros somos el inicio del cine. Repensar y redefinir el cine hasta hoy llamado amateur</i> .....   | 201 |
| – <i>Sobre el origen de la Unión Internacional de Cine Amateur y la presencia de España en la Unica</i> .....  | 211 |
| – <i>Apunts per a una història del cinema amateur a Catalunya, a fer de bell nou a partir d'una nova metodologia</i> .....   | 215 |
| <b>José Ramón Saiz Viadero:</b> <i>Paseo histórico por el cine amateur en Cantabria</i> .....  | 241 |
| <b>Bernardo Sánchez Salas:</b> <i>El amateurismo cinematográfico y La Rioja: "La fuerza misteriosa del tomavistas"</i> .....                                       | 253 |
| <b>Rafael Utrera Macías:</b>   |     |
| <i>El amateurismo de un profesional: Carlos Nazarí y La sierra de Aracena</i> .....  | 269 |
| <i>Noticia de Carlos Emilio Nazarí, director de Historia de un taxi y La sierra de Aracena</i> .....   | 273 |

## OTROS TEMAS

|   |     |
|---|-----|
| <b>Pedro Ballesteros Torres:</b> <i>Bosquejo de una bibliografía sobre la implantación geográfica del cine en España</i> .....  | 279 |
| <b>Jesús García Rodrigo:</b> <i>Rodajes en provincia</i> .....  | 309 |
| <b>Juan Bonifacio Lorenzo Benavente:</b> <i>75 años de producción cinematográfica en Asturias (1923-1998) o La continua carencia de un sentido industrial en la misma</i> ..... | 323 |
| <b>José Antonio Ruiz Rojo:</b> <i>Camarillo y el cine en Guadalajara entre 1927 y 1930</i> .....  | 329 |