DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019281295

ASPECTOS DEFINIDORES DEL CINE *AMATEUR* EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA. LO DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN EN LA FILMOGRAFÍA DE ANTONIO ROS

Aspectos definidores do cinema amador na década de setenta. Documentário e ficção na filmografia de Antonio Ros

Defining aspects of amateur cinema in the seventies. Documentary and fiction in Antonio Ros's filmography

Isabel Durante Asensio[1]
Universidad de Murcia (UM, España)

1 Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto de investigación I+D+i «Literatura y antropoceno: imaginarios ecosociales y conciencia ambiental en la literatura hispánica del siglo xxi» (ANTROPO-LIT-PID2023-147092OB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades en la convocatoria de Proyectos de Generación de Conocimiento 2023.

Resumen: El cine *amateur* atraviesa la historia cinematográfica española, aunque las características intrínsecas de este tipo de proyectos han provocado que muchos realizadores, o «cineístas», como a ellos les gustaba denominarse, hayan caído en el olvido salvo en escuetas aproximaciones teóricas de carácter local. En cualquier caso, nadie pone en duda el indiscutible valor de sus testimonios sobre la creación y sobre la sociedad de su tiempo. Esa significación se extiende tanto a los documentales como a las películas de argumento. El caso de la Región de Murcia es prolífico a este respecto, aunque algunos de estos directores siguen en la latencia como el cartagenero Antonio Ros, activo, fundamentalmente, en la década de los setenta del siglo pasado.

Palabras clave: cine amateur; Murcia; Cartagena; Antonio Ros; cineísmo.

Resumo: O cinema amador percorre a história cinematográfica espanhola, embora as características intrínsecas deste tipo de projetos tenham feito com que muitos cineastas, ou "cineastas", como gostavam de se definir, caíssem no esquecimento, exceto em breves abordagens teóricas de certa natureza. local. Em todo o caso, ninguém questiona o valor indiscutível dos seus testemunhos sobre a criação e a sociedade do seu tempo. Esse significado se estende tanto a documentários quanto a longas-metragens. O caso da Região de Múrcia é prolífico neste sentido, embora alguns destes dirigentes permaneçam em latência, como Antonio Ros de Cartagena, activo, fundamentalmente, na década de setenta do século passado.

Palavras-chave: cinema amador; Múrcia; Cartagena; Antonio Ros; cinemaismo.

Abstract: *Amateur* cinema runs through Spanish cinematographic history, although the intrinsic characteristics of this type of projects have caused many filmmakers, or "filmmakers", as they liked to define themselves, to have fallen into oblivion except in brief theoretical approaches of a nature. local. In any case, no one questions the indisputable value of his testimonies about creation and the society of his time. This significance extends to both documentaries and feature films. The case of the Region of Murcia is prolific in this regard, although some of these directors remain in latency, such as Antonio Ros from Cartagena, active, fundamentally, in the seventies of the last century.

Keywords: amateur cinema; Murcia; Cartagena; Antonio Ros; cinemaism.

1. Introducción

Aunque la historiografía está, en las últimas décadas, completando el relato del devenir cinematográfico, son todavía muchos los autores y profesionales que persisten entre las sombras, más aún en el caso del cine *amateur* que por sus propias condiciones: el alejamiento del circuito comercial, la mala conservación del material y, en la mayor parte de los casos, su carácter experimental, ensancha esa omisión dentro de la historia del cine. No obstante, España ha sido un país proclive a este tipo de producciones con corrientes y movimientos muy destacables a lo largo de todo el siglo XX en diversos focos de la geografía nacional. Así las cosas, desde los comienzos de la centuria ya encontramos experiencias en este sentido.

En el caso de la Región de Murcia podemos señalar la década de los veinte como el germen del cine *amateur*, convirtiéndose en uno de los movimientos de referencia de la cinematografía murciana. Sin duda, esta corriente coincidió en el tiempo con la llegada a las diferentes localidades de las primeras cámaras tomavistas. La documentación señala que fue Mariano Bo Abellán, fontanero de profesión, quien adquirió la primera cámara *Pathe Baby* de 9,5 mm en Murcia, entre 1924 y 1925, revelando una clara vocación por registrar documentalmente los acontecimientos más significativos de su ciudad, así como escenas familiares (Cánovas y Cerón, 1990, p. 23). Este formato solo contaba con 10 metros de cinta en la bobina por lo que la duración de las piezas era muy ajustada y determinaba la clase de material que se producía.

En el contexto nacional, desde los años treinta, alcanzó una notable consideración, sobre todo gracias a la labor del Centro Excursionista de Cataluña, con miles de afiliados, pero también en otras más pequeñas y entusiastas experiencias. Cataluña, por tanto, fue un centro de referencia para estos trabajos, irradiando esa naturaleza *amateur* a otros lugares (Cerón, 2001, p. 80). Si bien es cierto que la guerra civil cercenó algunas carreras, después del conflicto bélico se retomó esta actividad ampliamente (Soler, 2006, p. 119). Como es lógico, a partir de la instauración del gobierno franquista estás trayectorias sufrieron las correspondientes restricciones impuestas, fundamentalmente, por los intereses ideológicos del nuevo régimen. Aunque será en la década de los cincuenta cuando podemos situar la edad dorada de este tipo de producciones en España, coincidiendo con el desarrollo de un destacado movimiento asociacionista

que multiplicó estas iniciativas por todo el territorio nacional. Esa estrecha vinculación entre las asociaciones y el cine *amateur* queda patente en las palabras de Joaquín Romaguera:

> En España, secciones de cine *amateur* más o menos con personalidad propia o autonomía las encontramos en entidades juveniles, recreativas, religiosas, artísticas, deportivas o culturales, en particular surgiendo de otras en principio sólo dedicadas al arte de la fotografía, tan consubstancial y presente éste cuando se practican otras actividades, como el excursionismo. También se han dado en el ámbito cine-clubístico y, más tarde, en el de la enseñanza audiovisual (Romaguera, 1996, p. 340).

Estas películas, auspiciadas siempre por el control político, también se difundieron en el extranjero, a través de certámenes tan arraigados como el Concurso Internacional del Mejor Film *Amateurs*, celebrado en 1931 en Bélgica, del que surgió U.N.I.C.A. (Unión Internacional de Cine *Amateur*), una sólida estructura que fue seña de identidad de la revuelta *amateur*. Pocos años después, en 1934, se produjo el primer gran éxito del cine español en la escena internacional. El Festival de Venecia incluyó en su programación al cine *amateur* que concurrió en igualdad de condiciones que el cine profesional, aunque limitando su participación al género documental. El mayor galardón, la medalla al Mejor Film extranjero, recayó en *Festa Maior*, de Eusebio Ferré, y otros realizadores españoles se hicieron con diversas menciones (Torrella, 1965, p. 58). Esta circunstancia es una clara muestra de la dimensión que alcanzó este tipo de cine en nuestro país en aquel momento.

Así las cosas, en la Región de Murcia, a mediados del siglo XX, se constituyeron tres asociaciones relacionadas con la imagen, la fotografía y el cine: la Asociación de la Fotografía y el Cine *Amateur* de Murcia (AFCA, 1954-1968), la Asociación Fotográfica Murciana de Educación y Descanso (1965) y, un poco después, la Asociación Fotográfica de Cartagena (AFOCAR, 1968) (Durante, 2003, pp. 33-34). Ellas fueron las encargadas de mantener sólido el espíritu de la imagen en movimiento en este territorio, realizando ciclos, editando revistas, participando en encuentros y, por supuesto, produciendo cine. Todas siguen una tipología nacional cuya actitud la convierten en motor evolutivo de la cultura (Vázquez, 2015, p. 281). No solo programaron cine, sino que lo difundieron a través

de sus películas y de sus escritos. Un aspecto común es que muchas de estas asociaciones editaban sus propias publicaciones que servían como altavoz a sus propias obras, pero también acercaban al público al cine internacional, menos conocido, y a las teorías que frecuentaban. En Murcia, esa labor recayó en la revista *Encuadre*, dirigida por Antonio Crespo, que entre 1956 y 1958, sirvió como vehículo de los intereses de los cineístas. Esta revista se puso en marcha después del éxito que la película *Una aventura vulgar* (Antonio Crespo, 1953) obtuvo: «Esta película concurrió al Concurso Nacional de Cine *Amateur* de Barcelona donde obtuvo cinco premios» (Cerón, 2001, p. 81).

Esta es la tradición y el contexto del que se nutre el cartagenero Antonio Ros Ros, un cineísta que no ha tenido, hasta la fecha, un amplio estudio. Incluso, dentro de algunas investigaciones locales ha sido desplazado fuera del grupo de nombres que han cimentado la historia de esa experiencia cinematográfica. Por tanto, no son muchas las fuentes que hemos podido consultar al respecto, ya que su presencia en estudios es muy limitada o inexistente. La presente investigación, a este respecto, tiene como objetivo fundamental arrojar luz sobre los proyectos audiovisuales que Antonio Ros realizó a finales de la década de los sesenta y en los primeros años setenta, a partir de los materiales donados por su familia a la Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia. Se ha realizado, a este hilo, una sistematización de las películas con una división básica que nos ha ayudado a afrontar el estudio desde una perspectiva formal y de contenido: documentales y ficción. Así pues, uno de los intereses primordiales ha sido llevar a cabo un análisis representacional y conceptual de los títulos, que nos permita comprender la repercusión y alcance de su trabajo.

En otro orden de cosas, y de manera subsidiaria, el texto pretende responder a cuestiones claves para entender el cine *amateur*; el sentido y la significación de las aportaciones de los directores *amateurs* en el contexto local, los modelos de trabajo colaborativo o las influencias de otros cineastas. En este sentido, se busca establecer una correspondencia con el cine profesional, construyendo una lectura de referencias de carácter visual con las manifestaciones fílmicas de su tiempo.

2. Metodología

Para poder responder a las cuestiones planteadas, esta investigación ha abordado la filmografía del cartagenero Antonio Ros Ros recuperando los materiales que han llegado hasta nosotros. Para ello, ha sido esencial el visionado de estas obras, una fuente determinante para poder configurar un semblante completo y riguroso sobre el cineísta. Una vez realizado ese visionado, se han analizado cada una de las obras que conforman su producción creativa, tanto desde una perspectiva formal como desde el punto de vista del contenido.

Hemos recurrido a una metodología basada en la utilización de un marco teórico próximo a los estudios visuales actuales, relacionándolos con la práctica cinematográfica *amateur*. En estas referencias se ha construido la base para estudiar los materiales cinematográficos desde una perspectiva multidisciplinar donde no solo el cine ha sido el factor de análisis, sino también otros aspectos como la política o la sociedad, pues así lo precisaba el objeto de estudio.

Como la búsqueda de materiales bibliográficos dio pocos resultados, tuvimos que ahondar en las fuentes audiovisuales, así como en referencias hemerográficas, lo que ha permitido confeccionar un repertorio más completo. Por ello, se ha adoptado una perspectiva metodológica acorde a las bases teóricas de la cultura visual de la contemporaneidad, tomando en consideración no sólo los rasgos estéticos, sino también los procesos culturales y sociales que enmarcan su visualidad.

3. Antonio Ros Ros y el cine *amateur* en Cartagena

Antonio Ros Ros (1939) nace en Cartagena y, como la mayoría de sus compañeros cineístas, es autodidacta, aunque su profesión fue la de industrial. Se dedicó al cine de manera aficionada desde finales de los años sesenta y avanzó hasta mediados de los setenta, aglutinando una filmografía de más de cuarenta títulos entre documentales y películas de ficción. Esta época fue propicia para este sector del cine en nuestro país que vieron como con la generalización de los equipos, a los que cada vez más gente tenía acceso, crecía abundantemente la cantidad de producciones, coincidiendo con todos los cambios políticos que empezaban a afrontarse. Esa situación social, y el

hecho de no estar sometidos a la feroz industria, hizo fluir cierta libertad en sus trabajos, sobre todo para tratar determinados temas relacionados con asuntos morales como la sexualidad que hasta ese momento habían estado censurados de una manera drástica. Esta circunstancia animó, del mismo modo, a la experimentación en la narración, en la parte estética, en el montaje y en los diversos aspectos que atravesaban las diversas fases del proceso creativo de una película.

Fue tal su empeño por generar un caldo de cultivo óptimo para las experiencias fílmicas en la ciudad portuaria que llegó a impartir cursos tratando distintos aspectos vinculados a la práctica fílmica, concretamente al montaje y al sonido. Estas enseñanzas sobre cuestiones técnicas fueron todo un estímulo y ayudaron, notablemente, al impulso del movimiento, pues formó a un gran número de miembros y entusiastas del medio.

En Cartagena, como se ha señalado, el movimiento *amateur* se concreta en torno a la Asociación Fotográfica (AFOCAR). Dentro del seno de esta institución se crea, ya entrada la década de los setenta, la sección cinematográfica, bajo la denominación de Grupo Griffith de Cine *Amateur*. No obstante, la agrupación ya había realizado con anterioridad actividades relacionadas con el cine, como el Certamen Nacional de Cine *Amateur*, inaugurado el mismo año de su creación, 1968, que se prolongó en diversas ediciones. Incluso realizaron en esa misma fecha un cortometraje de 20 minutos, *Cartagena romana*, sobre los hallazgos arqueológicos encontrados en la localidad.

Griffith acogió personalidades de índole muy diversa, de campos variado, pero unidos por la pasión al cine. Entre los nombres más destacados se encuentran los de Rafael Plazas, Juan Peñalver o el propio Antonio Ros Ros, objeto del estudio, que se convirtió en el primer presidente del grupo, manteniendo este cargo hasta 1974. Estos, junto a otros realizadores, dirigieron en torno a 150 películas, vinculándose con otras agrupaciones similares del territorio nacional como el grupo «Jean Vigo» de Madrid. Sus propuestas se vertebraban en tres líneas; películas de argumento, documentales y animación.

En el caso de Ros, su filmografía se circunscribe a dos apartados; uno, dedicado a los documentales, que solía grabar en Super 8, y otro, relacionado

con la ficción, que solía rodar en 16 mm. Este cambio en el formato puede sugerir un tratamiento distinto a las películas de argumento, entendiendo que eran obras más nobles y requerían una mayor inversión y cuidado, dado que el 16 mm conllevaba una mayor capacidad presupuestaria, ya que los costes de producción eran más elevados. Incluso en una publicación como *Otro cine*, en el apartado de títulos a concurso, comentaban esta circunstancia. Concretamente, decían: «los resultados no pueden medirse por el formato sino por las ideas, lo cierto es que, a igualdad de valores técnicos y estéticos, este formato invalida cualquier otro 'paso'».

3.1. Películas documentales

Imagen 1. Fotograma de *Cartagena al mar*



Fuente: Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia

Los primeros años de su carrera estuvieron caracterizados por la realización de documentales, grabados en su totalidad en Super 8. Estas imágenes que han llegado hasta nosotros, en algún caso sin sonido, se corresponden con el registro de acontecimientos, y de vistas que recorren la

ciudad y, sobre todo, el mar. Estas prácticas eran habituales por los cineístas, tienen un importante sentido etnológico, aunque son menos interesantes en su enunciación: «Supone la continuación de la tradición de cine familiar de la década de los veinte, de excursiones y viajes» (Cerón, 1991, p. 66). Títulos como *Adiós, Teatro Circo* (1968), *Cartagena al mar* (1968), *Levante Super* (1969), *Nuestro mundo* (1969), *Escombreras: Fuego* (1970), *En Montreux* (1971), *Estos locos* (1971), *U.N.I.C.A. 71* (1971), *Un día de un año* (1972), *Pinceladas del Caribe* (1974), *¡Olé, guapas!* (1974) o *Visita del Príncipe Juan Carlos a Cartagena* (1974), el único rodado en 16 mm, son los títulos localizados hasta la fecha, aunque según la poca documentación que hay al respecto habría más piezas. Se han encontrado, sin embargo, materiales que la historiografía no había tratado todavía, como *Ídolo*, un documental sobre el piloto Ángel Nieto, de 4 minutos y 1 segundo de duración, que no hemos podido datar con exactitud, pero que correspondería a los primeros años de la década de los setenta.

Imagen 2. Fotograma de *Ópera prima*



Fuente: Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia

En este apartado, destaca su título *35x8*, premiado con el segundo Accésit en el VII Certamen *Amateur* de 1974, tal y como podemos ver en el palmarés que publicó la revista *Otro Cine* con motivo de la celebración de la muestra (Sabaté, 1974, p. 30). Llama la atención que algunos investigadores señalen la fecha de 1969 como la de su producción. De ser así, no habría podio participado, por razones obvias, en la edición del 74, motivo por el que proponemos esta nueva basada en la documentación encontrada.

3.2. Películas de ficción

Más interesantes son sus aportaciones al ámbito de la ficción, pues estas fórmulas atraviesan las constantes y las inquietudes que configuran el estilo de sus películas. Así, en 197, realiza *Ópera prima*, rodada en formato 16 mm, con una duración de 6 minutos y 28 segundos e interpretada por Isabel Weder, a la que acompañaba la voz en *off* de Luis Fernández, encarnando a un personaje casi fantasmagórico que apelaba directamente, y de manera continua, a la protagonista. La historia tiene un marcado cariz sexual, muy en consonancia con una sociedad que durante los últimos años del franquismo estaba despertando en cuestiones sobre ese asunto. Se trata de una historia sobre las cavilaciones de una mujer ante la insistencia de un hombre a través de su voz resonando en la cabeza de la mujer, por mantener relaciones íntimas. Pese a esto, y a que la protagonista aparece en la playa con un bikini, el pensamiento anclado a la sociedad de ese momento todavía tiene una notable presencia.

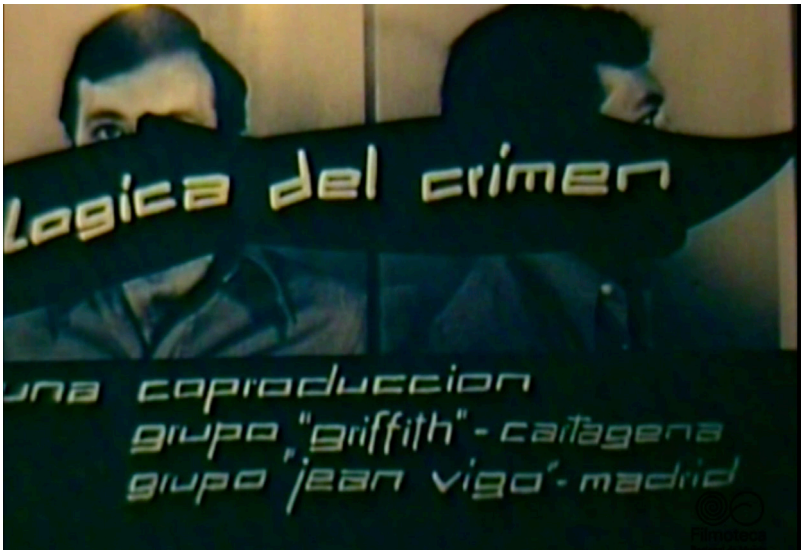
Más tarde, rodaría para Ortos Films *Tempto* (1972), también en 16 mm, con una duración de 7 minutos y 40 segundos, protagonizada por Carmelo Gar y Malu Ruiperez. Esta película, siguiendo ese interés vinculado con la sexualidad, nos muestra a un sacerdote que pasea por la naturaleza mientras lee la biblia. En su caminar es sorprendido por la aparición de una mujer que se le acerca, lo aparta del libro e intenta tentarlo sexualmente, aunque él, en primera instancia, huye. Esa visión se vuelve a producir hasta que accede a acompañarla y casi se abandona al deseo, pero en ese momento, comienzan a mostrarse imágenes de un crucificado. Entonces el protagonista comprende que no puede caer en la tentación y abandona esa idea tan mundana, precipitándose en su huida hallando un final trágico. Sobre ese plano del cura muerto en el suelo se puede escuchar un pasaje del Eclesiastés 7:26: «Y hallé, que más amarga que la muerte es aquella mujer cuyo corazón es lazo y redes, y cuyas manos son cadenas. Quien agrada a Dios escapa de ella, pero el pecador quedará preso en sus lazos».

Imagen 3. Fotograma de *Tempto*



Fuente: Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia

Imagen 4. Fotograma de *Lógica del crimen*



Fuente: Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia

En cuanto a los aspectos formales, llama la atención el uso generalizado durante todo el metraje de tonos azules, de manera monocroma, casi como si de una cianotipia se tratara. Según nuestra reflexión, el autor pretende esbozar la idea de mostrar el negativo, ya que el contenido de la película desarrolla esa idea maniquea del bien y el mal, del positivo y el negativo. Por tanto, los protagonistas estarían en esa órbita de lo inapropiado, siendo, de este modo, un juicio sobre la moralidad.

Imagen 5. Fotograma de *El tío del saco*



Fuente: Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia

Ese mismo año, 1972, rodó, al lado de Pedro A. Magaña, que además protagoniza la película junto a José G. Vaso, *Lógica del crimen*, un thriller que parafrasea el libro de Patricia Highsmith y que fue coproducido por el Grupo Griffith y el Grupo Jean Vigo de Madrid. La película tiene una duración de 7 minutos y 23 segundos. Es una película de argumento con una destacada fotografía, notables y voluntariosos movimientos de cámara, persecuciones, giro final y, en definitiva, intención cercana al cine que años antes había propuesto la *Nouevelle Vague* y que por motivos políticos no se había difundido de forma simultánea a su realización en nuestro país.

Fue proyectada en la primera sesión del III Encuentro de Cine *Amateur* para Filmes realizados en equipo, lo que explicaría la poco frecuente colaboración en la realización de dos directores pertenecientes a grupos y ciudades distintas. Aunque pueda parecer que los medios con los que contaban eran escasos, dentro del contexto *amateur* el uso del 16 mm era considerado opulento. En la cita, el público le dio el primer puesto de la sesión donde se pasaron seis películas y logró el tercer lugar en las votaciones generales del encuentro (Mor, 1973, p. 23).

Gracias a estos resultados, continuó embarcado en tareas fílmicas como *El tío del saco* (1974), también codirigida, en esta ocasión con Fernando Ortuño, otro de los fundadores del Grupo Griffith. Fue rodada, como el resto de su producción en ficción, en 16 mm, y cuenta con una duración de 10 minutos y 9 segundos. Estaba protagonizada por Celedonio Masutier, Juan Pablo Gutiérrez y Maribel Mercader y fue uno de sus títulos más maduros con el que cerró su carrera. La trama alude al oscuro mito popular y desde la primera secuencia, en la que vemos a un hombre caminando junto a un perro, responde, de manera deliberada, a la representación literal del personaje. Conforme avanza la narración al personaje, que va pidiendo comida por las casas, se revela más misterioso y hostil. Todo ello se alterna con imágenes de niños jugando, apuntando a la tradición popular sobre la existencia un hombre desalmado que se lleva a los niños. Pero esta historia da un giro final cuando uno de los niños, al que la madre amenaza con esa figura, acaba con el anciano. Es abundante la utilización de primeros y primerísimos planos, algo muy común en su cine, cuyo objetivo es desestabilizar al espectador y generar desasosiego en él. Esa sensación es reforzada por la banda sonora, protagonista de la cinta, ya que los diálogos son muy escasos y se reducen a unos cuantos reproches de la madre al hijo. A ello se suma el uso de recursos como el zoom, que, sin duda, era un reflejo de la televisión del momento adaptado a la gran pantalla.

4. Consideraciones finales

Es evidente que el cine *amateur* ocupa buena parte de la historia del cine español, por lo que dar luz a una figura como la de Antonio Ros, aunque *a priori* pueda parecer una labor minúscula, nos ayuda a conocer

una sociedad y las manifestaciones culturales de esta. Está claro que este cine fue el resultado del trabajo de un obstinado grupo de individuos que supo suplir las carencias económicas y las inexistentes capacidades técnicas e industriales en ciertos territorios con entusiastas esfuerzos personales.

No podemos obviar tampoco la proximidad de este tipo de películas con carácter documental con el cine familiar o doméstico, aunque, como hemos visto, se puede enumerar ciertos rasgos que lo apartan de esa vertiente doméstica, fundamentalmente relacionados con la planificación, los cuidados técnicos y la intención del autor.

El cine de Antonio Ros se caracteriza por el uso frecuente de primeros planos, la utilización dramática del color y la introducción de la música incesante como elemento capaz de suplir los escollos y dificultades del sonido. Estas cuestionen definen un cine que encierra un profundo amor por la disciplina, un absoluto respeto por los profesionales, un tratamiento artesanal y una clara intención de posicionar la representación cinematográfica con una manifestación inherente a la sociedad contemporánea.

También hemos podido establecer, en su apartado de ficción, una serie de temas que se repite a lo largo de su filmografía, generando un auténtico ámbito de intereses donde estarían asuntos como el sexo, la muerte, la violencia o la criminalidad. En el contexto del documental hemos insistido a la estandarización de sus propuestas. Otra cuestión a destacar es que, aunque este tipo de obras se caracterizaban por el bajo presupuesto con el contaban, Antonio Ros utilizó el formato 16 mm en numerosas ocasiones, sobre todo, en el ámbito de la ficción, lo que lo sitúa, de algún modo, en una posición diferente a la de la mayoría de sus compañeros.

Aunque pudiera parecer que los nuevos tiempos han virado hacia otros espacios, el cine *amateur* continúa siendo una herramienta utilizada, de manera amplia, en la actualidad, y son muchos los que siguen explorando con pasión las posibilidades de la imagen en movimiento, teniendo en cuenta, eso sí, las especificaciones del mundo contemporáneo: «Una consideración importante es cómo los historiadores y archiveros deberían evaluar la transformación de las películas *amateur* en "contenido generado por el usuario" cuando se trata de evaluarlas como fuente histórica y como registro privado» (Rascaroli, Young y Monahan, 2014, p. 245)[2].

2 Traducción propia.

Podemos concluir, de este modo, que desde los estudios locales se pueden establecer parámetros que favorezcan la comprensión de temas universales.

Referencias

Cánovas Belchí, J. T. y Cerón Gómez, J. F. (1990). *Murcianos en el cine*. Murcia: Cajamurcia.

Cerón Gómez, J. F. (2001). Cine y viaje: las películas amateurs murcianas de los años 50. *Cuadernos de Turismo*, 8, 77-86.

Cerón Gómez, J. F. (1990). Los inicios del cine *amateur* en Murcia. *Imafronte*, n.º 6-7, 61-72.

Durante Asensio, I. (2003). La revista *Encuadre* y la Asociación de Amigos de la Fotografía y el Cine *Amateur* de Murcia. In J. F. Cerón Gómez (Ed.). *Encuadre*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Mor Hortelano, D. (1973). Comentario de las películas proyectadas en el III Encuentro de Cine Amateur para Filmes realizados en equipo. *Otro cine*, 119, 23.

Rascaroli, L., Young, G. y Manahan, B. (2014). *Amateur filmaking. The home movie, the archive, the web*. Nueva York: Bloomsbury.

Romaguera, J. (1996). Esbozo de una historia del cine *amateur* español. In P. Medina, L. M. González y J. Martín Velázquez (Coords.). *Historia del cortometraje español*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares.

Sabaté, E. (1974). Difusión Cineísta Amateur. *Otro Cine*, 127, p. 30.

Soler, E. (2011). El cine *amateur* y la emigración: la mirada no oficial. *Quaderns*, 6, 115-122.

Torrella, J. (1965). *Crónica y análisis del cine* amateur *español*. Madrid: Ediciones Rialp.

Vázquez Casillas, J. F. (2015). La Agrupación Fotográfica Murciana de Educación y Descanso: la promoción de la fotografía. In M. Griñán Montealegre y N. García Pérez (Coords.). *Perspectivas sobre la Historia del Arte*. Murcia: Mestizo-NAVE KA.