

**Els inicis del cinema
amateur a Catalunya
i els seus anys daurats**



Josep Torrella i Pineda

Un recinte tancat

A una persona que no posseeixi cap informació sobre l'existència d'un cinema qualificat d'amateur, la puntualització el pot sorprendre. No s'ha sentit parlar mai d'una literatura amateur ni d'una pintura amateur. Per això em sembla del tot necessari justificar-ne la separació.

Un escriptor o un artista plàstic sense dedicació professional poden trobar oportunitats de promoció. No, en canvi, un cineista amateur; mentre no entri en el món del professionalisme, amb les seves infraestructures, els seus equips humans, la seva explotació comercial. I, en la majoria dels casos, el cineista amateur no té per objectiu aquest pas transcendent. L'estadi de l'amateurisme no és per a ell una plataforma, sinó un fi en ell mateix. Això fa que el món del cinema amateur sigui un recinte tancat, pràcticament desconegut més enllà de les seves reduïdes fronteres.

Precisament tot el que a primera vista pot semblar un seriós handicap per al cineista, té la gràcia d'alliberar-lo de la servitud econòmica i el situa en el terreny de l'artista independent que pot permetre's el luxe d'explorar a cor què vols sense la por del fracàs. Just la premissa a què d'entrada ha de subjectar-se l'amateur és no voler imitar el cinema professional. Pot semblar una paradoxa, però les mateixes limitacions amb què ha de moure's se li poden convertir en possibilitats il·limitades.

Naixença del cinema amateur

El cinema amateur, nascut com a merament domèstic, va ser fet possible per Charles Pathé, qui va posar al mercat, els anys vint,

l'instrumental necessari. Però Pathé no va preveure l'aparició de l'home que, com havia fet Méliès amb l'invent dels Lumière, convertís l'entreteniment del petit format en experimentació i creació artística.

Aquesta eclosió va començar a manifestar-se en entrar a la dècada dels anys trenta, justament quan el cinema «gran» acabava de conquerir el so. El cinema de pas estret trigaria anys a poder-se'n incorporar, i encara només en música i efectes sonors, però no en diàleg. L'enginy dels cineistes va resoldre la papereta amb una sincronització feta a mà mitjançant discos. Fins podien valer-se de sorolls, que trobaven enregistrats per a ús de les emissores de ràdio. Cada projecció requeria l'esforç personal del cineista, que sovint era víctima d'inevitables errors. D'altra banda, la carència de diàleg va ser un repte més per al cineista que volgués desenvolupar una trama argumental, encara que esquemàtica. Sempre queda el recurs dels rètols, però el cineista amb esperit de superació s'esforça per expressar-se íntegrament amb la imatge. Aquests renunciaments al diàleg i als rètols (forços, l'un; voluntari, l'altre) ha estat un dels principals motius de reducció del metratge en els films amateur, que generalment oscil·len entre els deu i els vint-i-cinc minuts de projecció.

Barcelona, avançada espanyola

A Barcelona el moviment cineístic amateur va iniciar-se pràcticament simultàniament a la resta d'Europa. Va ser l'any 1930 i en l'ambient cultural del Centre Excursionista de Catalunya, entitat centenària (que en endavant anomenarem CEC) on l'excursionisme havia generat una activitat fotogràfica d'elevada tensió, i d'aquesta va sortir també la derivació cineística.

La nova Secció del CEC va crear la revista *Cinema Amateur*, que començà a publicar-se l'octubre de 1932 i aparegué trimestralment fins als fets convulsius de 1936, amb col·laboracions d'intel·lectuals com Guillem Díaz-Plaja, Jeroni de Moragas, Josep Palau, Maria Luz Morales...

Aquell any 1932 es creava a Barcelona l'Associació de Cinema Amateur, dintre del Foment de les Arts Decoratives (FAD) i amb franc esperit de competitivitat amb el CEC. I van anar sorgint altres sol·lectius barcelonins, independents o a l'empara d'entitats culturals diverses, fins a un total d'onze. Fora de la capital, el primer grup va ser el de Sabadell, també en el si d'una entitat excursionista, i el seguiren Terrassa, Vilanova i la Geltrú, Mataró, Reus, Manresa, Badalona i Vic.

Quant a la resta de l'Estat espanyol, no hi va aparèixer un col·lectiu de cinema amateur fins al 1935, a Madrid, i encara de moment va ser en el Casal de Catalunya.

D'altra banda, va ser creat un organisme internacional, la UNICA (Union internationale de cinéma d'amateur), amb el propòsit de celebrar cada any un concurs en un país distint. L'entitat delegada a Espanya per la UNICA va ser el CEC. L'any 1935 el IV Concurs Internacional se celebrà a Barcelona sota la seva organització.

Anàlisi de l'etapa 1930-1936

Justament el període comprès en la primera mitja dècada dels anys trenta presenta unes característiques diferents al posterior; característiques que es manifesten en tres aspectes: *a*) l'experimentació i la creativitat; *b*) el cinema d'autor; *c*) la concentració catalana (en relació amb tot l'Estat espanyol) i la barcelonina (en relació amb Catalunya); concentració tant en quantitat com en qualitat, l'una i l'altra.

Aglutinat el grup inicial, en el CEC, pel pioner Josep Fontanet, hi va destacar de seguida Delmiro de Caralt amb la seva extraordinària personalitat. Ell va donar autèntica intenció de cinema al grup. L'any 1932 va sorprendre amb un film, *Montserrat*, que escenifica, amb emotiva senzillesa, l'ascensió d'un jove pelegrí orb a la santa muntanya i el miracle de la seva curació. El film juga amb elements de ficció i de documental.

Amb *La dansa més bella*, Caralt glossa la sardana segons la coneguda poesia de Maragall, amb l'esforç afegit d'un intent de sonorització musical per discos, llavors autèntica novetat. A continuació Caralt va rodar *Repórter mecánico*, amb títol en castellà per accentuar la caricatura de reportatge esportiu anacrònic, referit al 1900, que era reforçat amb uns rètols explicatius d'inefable estil periodístic i amb viratges nostàlgics. L'obra maestra de Delmiro de Caralt és *Memmortigo?* ('Em suïcido?', en esperanto), suposat diàleg expressat en imatges, que és tota una dialèctica en què l'optimisme guanya la batalla al pessimisme; un noi que volia llevar-se la vida i una noia que l'en dissuadeix. Al final la negra vestimenta del noi es desprèn d'ell, s'eleva pels aires i el deixa vestit esportivament de blanc. La metàfora és com un missatge temperamental del mateix autor.

Delmiro de Caralt va ser durant molts anys l'ànima de la Secció de Cinema del CEC, i el 1949 en seria elevat a president honorari. Presidí nombroses vegades el jurat del Concurs Nacional i, com a delegat de la UNICA, va ser també força vegades membre de l'internacional. Sota la seva iniciativa i mecenatge va ser creada la revista *Cinema Amateur* i, després de la guerra, la seva continuadora, *Otro Cine*. A part del CEC, va ser el creador i mantenidor, ajudat per la seva esposa, de la Biblioteca de Cinema, que després de la seva mort ha estat

integrada en la Fundació Mediterrània, en col·laboració amb el Departament de Cultura de la Generalitat.

Una figura paral·lela a la de Delmiro de Caralt en aquells anys trenta, pel que fa a inquietud experimentadora i mestratge realitzador, va ser Domènec Giménez. Gran dominador de la tècnica, de la qual va fer professió, Giménez es donà a conèixer amb *Fums de glòria*, relat cerebral, amb abundància de sobreimpressions i angles aberrants, dintre d'una concepció avantguardista totalment deshumanitzada. A continuació va fer *Ritmes d'un dia* i *Reflexes*, assaigs de cinema abstracte. El primer descriu el curs d'una jornada mitjantçant canvis de llum sobre volums geomètrics (contribució del cinema amateur al cubisme). Aquestes inquietuds, aplicades a un cinema humanitzat, van donar *L'home important*, el seu film cabdal, on ridiculitza la tirania que els prejudicis socials exerceixen en l'home i posa de manifest la màscara que el tracte social imposa a la nostra sinceritat.

Aquestes dues personalitats, Caralt i Giménez, pesen molt en el cinema amateur d'avantguerra. Com a creadors els segueix, des d'un nivell força distant, Eusebi Ferré, de l'Associació (FAD). El seu film *Festa Major* no és pas un reportatge funcional de la festa gran d'un poble qualsevol, sinó el recull morós dels seus detalls, formant un contrapunt de detalls humorístics sota el *leitmotiv* d'uns peus d'home pagès que aguanten la festa presoners d'unes sabates noves. Després té *Laie-Barcino*, on amb un muntatge precís se segueix en quinze minuts el ritme vital d'un dia en una gran ciutat. I, amb *La vida és un joc de mans*, descriu, també en síntesi, la vida d'un ser humà, des del naixement a la mort, sempre amb plans de detall de les mans.

Amb més preciosisme que Ferré, Francesc Gibert va ser autor de *Rapsòdia cívica*, amb imatges captades per sorpresa. En *Esclat*, en *Leit motiv* i en *Sísif* es lliura més al cultiu de la imatge per la imatge; el darrer, *Sísif*, amb un tema acre i depriment.

Els humoristes, professionals de la premsa, Salvador Mestres, Manuel Amat i Valentí Castany van aportar la seva veta d'humor al cinema amateur. Dels seus films destaca *Ep, jo també vull ésser un fugitiu*, de Salvador Mestres, paròdia de *Sóc un fugitiu*, de Mervyn LeRoy.

També en el camp de l'humor destacà el terrassenc Francesc Argemí. El seu film *La volta al món* simula el documental d'un viatge de gran abast que va filmar sense moure's de Barcelona i els seus encontorns. A Sabadell, un Llobet-Gràcia joveníssim deixava entreveure la seva creativitat amb el film *Suïcida?* (el mateix any de *Memmortigo?*), que junt amb una realització poc acurada oferia tot un tractat de sonorització, en aliança amb un deversall de solucions cinematogràfiques.

Com a coixí de les figures i obres singulars que he citat, hi havia un bon contingent de conreadors, majorment dedicats al documentalisme.

Consideració internacional

L'any 1934 la mostra de Venècia va obrir una porta —la del documental— al cinema amateur. La Generalitat de Catalunya va tenir cura de fer una selecció i d'enviar-la-hi. El citat *Festa Major*, d'Eusebi Ferré, hi va obtenir el primer premi de films no italians, i van ser-hi distingits amb medalla honorífica *Laie-Barcino*, del mateix Ferré; *Abelles*, de Joan Prats, i *Jornada al port*, d'Antoni Sarsanedas.

En aquell període d'avantguerra el cinema amateur català va merèixer destacats reconeixements a l'estranger. Els films de Delmiro de Caralt, *Montserrat* i *Memmortigo?*, van ser distingits per l'American Society of Cinematographers, de Hollywood. El mateix *Memmortigo?* va ser classificat en primer lloc en el concurs Copa de Sant Esteve, de Budapest; *L'home important* i *Sísif* van obtenir-hi segons llocs. En els concursos anuals de la UNICA van obtenir premis importants *Montserrat* (Caralt), *Reflexes* i *L'home important* (Giménez), *Sísif* (Gibert) i *La volta al món* (Salvans). *L'home important*, de Giménez, va ser primer premi en films d'argument l'any 1935, en què el concurs de la UNICA es va celebrar a Barcelona, i Espanya hi va ser classificada en tercer lloc per nacions.

La premsa barcelonina, en general, i bona part de la intel·lectualitat catalana van prestar atenció en aquesta parcel·la del cinema, de la qual s'oferien projeccions públiques en sales de bona cabuda, amb una selecció dels films de cada concurs anual.

Segona etapa: 1945-1952

Encara que després de la represa de postguerra el cinema amateur no va experimentar cap altra solució de continuïtat, em permeto de fer-hi un tall l'any 1952, considerant que ell esclou el període del blanc i negre.

Es pot dir que en la postguerra la plantilla de cineistes apareix renovada. I en sobresurt una figura excepcional: el mataronenc Enric Fité. Fa un cinema de ficció sobre temes d'accentuat dramatisme, bé que tractat amb molta simbologia. Fité dominà la direcció d'actors, la composició, la fotografia, les llums, el *tempo*. Temàticament, però, els seus films no són obra seva. En sis anys consecutius Fité aporta sis obres, totes amb medalla d'honor en el concurs nacional, i tres d'elles amb premi extraordinari i tot. Són *Alter Ego*, *Porta closa*, *Taras*

eternas, L'esperit del vent, Fantasía trágica i Retorno.

Porta closa és considerat el seu millor film, i el millor d'aquella època. En una llar camperola, la filla, adolescent molt sensible que vivia torturada per una disminució física, mor d'un accident poc definit. Els pares tanquen amb clau l'habitació de la nena. Fins que, en una nova maternitat, el nen, als seus dos o tres anys, fa que els pares robrin aquella porta closa. És el film més humà, i el més líric, dels films de Fité d'aquell període; la interpretació de la mare és d'una sobrietat difícil de superar.

Porta closa va ser classificat en primer lloc entre els films d'argument, en el concurs de la UNICA de 1947, celebrat a Estocolm. En acabar la projecció es produí un aplaudiment unànim, malgrat ser prohibides tota mena d'exterioritzacions en les sessions qualificatives.

Sense trama argumental, *Taras eternas* és la visió dels set pecats capitals a través d'un malalt mental. La visualització de cada pecat és una petita obra d'art. El conjunt, sobretot el retorn final del boig al manicomi, és carregat de simbolismes, alguns d'ells en clau difícil. *L'esperit del vent* intenta plasmar l'atracció que exerceix aquell ens invisible sobre dos membres d'una família de propietaris rurals, un d'ells nascut anys després de la mort de l'altre. *L'esperit del vent* és materialitzat en un violí ocult al cim d'una muntanya. *Fantasía trágica* alterna l'escenari d'un taller d'escultor amb el d'un cafè concert situat al dessota. L'home se sent torturat per la xurriacada de la carn i acaba enfonsant l'escarpa en el pit de la figura femenina que està esculpint. El títol *Retorno* es refereix al d'un repatriat que es debat entre l'ensorrament moral de trobar la llar buida i el vitalisme que l'impulsa a lluitar per un futur nou. Aquesta pugna interna és exterioritzada en dues figures femenines, la Mort i la Vida, incorporades per una mateixa actriu, hieràtica i endolada, o somrient i vestida de blanc.

Els guions dels quatre primers films d'Enric Fité són de Josep Punsola, poeta molt sensible. Els dos darrers són de Lluís Terricabres. El realitzador va homologar-los en un denominador comú d'esteticisme i transcendència.

És possible que en una revisió actual, a gairebé mig segle de distància, el cinema de Fité en sortís tocat, però els seus films d'aquells sis anys seguits formen un bloc que se situa, per la seva unitat temàtica i formal, però també per la seva creació d'un clima molt aconseguida, per damunt dels seus col·legues coetanis.

Un altre dels «grans» d'aquell període del cinema en gris és Pere Font, de Terrassa. La seva filmografia es dispersa en temes d'humor satíric —amb gags d'encert desigual i alguns anacronismes tractats amb lleugeresa— i en temes dramàtics; consistents, aquests, com els

d'*Impromptu*, *Gotas* i *Impasse*. El millor dels tres és *Gotas*, sobre un excel·lent guió publicat en una revista francesa. Es tracta d'una unitat de temps cronomètricament ajustada al temps real de projecció. Font se subjectà a un muntatge curt de molta expressivitat, ajudat per un clima nocturn i plujós.

Josep Castelltort, d'Igualada, amb la col·laboració d'Antoni Moncunill, realitza uns quants films d'humor força acceptables, de franca escola lubitschiana, explicats o, més aviat, suggerits amb simplicitat i gràcia. El seu millor film l'aconseguí amb la col·laboració de Josep M. Lladó. És *El campió*, que conté la frescor naturalista de la comèdia italiana. Simplement, una cursa atlètica en la qual la càmera contraposa l'esforç físic del corredor —atemperat, calculat— amb el fora mesura del «fan» que segueix el seu ídol auxiliant-lo en els més petits detalls, i que quan el corredor arriba, esgotat, a la meta, ell ja l'hi espera tot aplaudint-lo.

A Sabadell s'aferma Llorenç Llobet-Gràcia, ja iniciat des de molt jove en el període anterior a la Guerra Civil. Llobet-Gràcia era un home de cinema al cent per cent, i el motivava més l'impuls d'experimentació que l'ambició formalista, fins al punt d'haver de lamentar que algunes de les seves magnífiques troballes no haguessin estat posades en solfa amb una mica més de correcció formal. Sovint era víctima del seu nerviosisme. Però va donar al cinema amateur un relat tan eminentment cinematogràfic i estrictament obra d'autor com *Pregària a la Verge dels Colls*, expressat a través d'un muntatge de plans curts i intermitents d'una manera alterna; tècnica inusual en aquell període en què el cinema amateur es va tornar més analític que en els seus començos. La major part dels plans d'aquest film són presos sense preparació escènica, com si es tractés d'un documental. La successió de preses inconnexes entre si donen les imatges rurals de sequera extrema, d'expectativa inquieta en els homes del camp, d'aproximació a la Verge per part de les dones encaputxades. Fins que una llàgrima de la imatge, premonitora de l'aigua, ho transmuta tot, i la pluja vivifica la terra. Tot en un muntatge altern i sincopat, i amb el canvi intermitent del blanc i negre al color, que potencia la transformació de la naturalesa i el goig d'homes i dones afavorits. Era la primera vegada que en tot el cinema mundial (1948) es combinaven amb fins expressius el negre i el color.

Enamorat de l'estampa rural de Sant Llorenç de Morunys, Llobet-Gràcia hi va rodar dos films familiars particularment agradables. I, en el mateix escenari muntanyenc, l'any 1951 hi va fer el seu darrer film, totalment en color: *Lo pelegrí*, adaptació d'una llegenda medieval. En l'entremig, Llobet-Gràcia havia realitzat el seu únic film professional, *Vida en sombras*, obra singularíssima que, per motius diversos, va néixer com a film maleït, i després de trenta anys va ser

reivindicat i valorat fins i tot internacionalment.

A Sabadell destacà també Joan Llobet, amb un cinema ingenu però molt personal i pròdig en efectes especials. En *La cámara soñadora* humanitza una càmera de 16 mm i li confereix moviments i, fins i tot, expressió.

A Barcelona només sobresortí en aquell període Felip Sagués, gràcies a guions originals de col·laboradors seus que ell posava en imatges. El seu millor film del blanc i negre va ser *Compra-venta de ideas*, molt càustic i intel·lectualitzat, segons un guió del professional Rafael J. Salvia.

Valoració internacional

La Secció de Cinema Amateur del CEC va ser, després de la Guerra Civil, l'únic eix entorn del qual va girar tot el cinema amateur que es feia a Espanya; ja aleshores un xic estès a Madrid, Càceres, Múrcia i Burgos, principalment, seleccionava els films per a la participació al concurs de la UNICA, que prosseguí ja ben passada la Guerra Mundial, el 1947. Després de mantenir-se durant tres participacions en segon lloc, Espanya hi aconseguí el primer a l'any 1951. *Retorno*, de Fité, va ser primer premi en films de *genre* i *Gotas*, de Font, en els d'argument.

El 1952 el concurs de la UNICA se celebrà per segona vegada a Barcelona, i Espanya tornà a ocupar-ne el segon lloc, amb *Impasse*, de Font i Llobet-Gràcia, primer en films d'argument, i *El campió*, de Castelltort i Lladó, tercer.

Al final d'aquest període, el 1951, la Secció del CEC va crear la revista *Otro Cine* com a successora de la d'abans de la guerra, bé que amb dues diferències: que la d'ara s'havia de fer en castellà i que dedicava una meitat del seu contingut al cinema universal, amb articles de prestigioses firmes. Durant aquells anys van prestar atenció al cinema amateur revistes de la categoria de *Destino*, *Índice de arte y letras*, *Revista Internacional del Cine*, i diversos cine-clubs; entre ells, l'Universitari de Barcelona.

L'any 1952, en ocasió de celebrar-se el Concurs Internacional a Barcelona, Joan Francesc de Lasa va programar un cicle de conferències que es van repartir entre el CEC, l'aula magna de la Universitat i els instituts Francès, Italià i Britànic. I el 1953 se celebrà un col·loqui sobre cinema amateur a l'Escola Oficial de Periodisme, que va moderar Horacio Sáenz Guerrero. El mateix 1953, Joan Francesc de Lasa, junt amb Llobet-Gràcia, van fer una gira per Bèlgica, França i el Regne Unit i van donar a conèixer en centres com la Cinémathèque Française i el British Film Institute, una selecció de films amateurs catalans del període del blanc i negre.

Operació color

Encara Enric Fité realitza dos films en blanc i negre, però abandona el seu característic univers simbolista i esteticista, i adopta el color amb *Pantomina*, on es manifesta la seva desorientació, que es confirma de ple en *Nostalgia*, film pretensions, en el qual tracta d'ensamblar imatge, text i música en una mateixa vibració poètica.

Pere Font, en canvi, que ja havia alternat obres menors en color amb els recents films importants en blanc i negre, va llançar-se de ple al color, fent que destaquin, sobre un conjunt de tons suaus, el blau i el vermell vius de dos tipus molt reals que personifiquen l'àngel i el dimoni.

Amb *Marionetas*, Font pren el tema d'un film amateur anglès rodat en blanc i negre, que ell resol en color. El film humanitza la parelleta jove d'un teatre de titelles; parella de la qual el noi assassina el titellaire, que s'havia enamorat de la titella noia.

Font continua la seva millor ratxa amb *Las tijeras* i *La ventana*, descripcions d'exacerbades crueltats mentals. Amb *Las tijeras* és el primer amateur que utilitza el color en una ambientació de sordidesa nocturna, L'acció de *La ventana* discorre en una habitació de clínica, compar-tida per dos malalts, un dels quals deixa morir l'altre amb tota la sang freda per la possessió del llit des del qual creu que es pot veure el defora a través de la finestra.

Un film insòlit en Pere Font és *La espera*; tot un seguit de motius d'espera que s'inicien sense connexió entre ells i es van fent més complexos i s'entreteixeixen a través del muntatge o es desdoblen dintre d'una mateixa seqüència; amb un final d'efectista muntatge altern entre primers plans de dues esperes transcendents: la naixança i la mort. A partir d'aquí Font experimentarà una desorientació semblant a la de Fité.

En aquest període inicial del color, un mataronenc, Joan Pruna, es converteix en el seu gran «divo». Comença amb *La gota d'aigua*, graciosíssim film didàctic, i segueix amb *El autómata*, de bons efectes especials, i *Llama efímera*, film de vint-i-tres metres, el temps que un llumí roman encès. A continuació té tres grans films, *El paraguas*, *Nosotros y las manzanas* i *Don Palomo*. Els tres en clau de comèdia irònica i brillant. *El paraguas* és ambientat a principi de segle. *Nosotros y las manzanas* fa la història de les quatre pomes més cèlebres de la història: la del Paradís, la de la discòrdia, la de Guillem Tell i la de Newton. La realització és preciosista; tots els detalls hi són resolts amb gust exquisit i una bona dosi de malícia. Quant a *Don Palomo*, és l'estampa caricaturesca dels primers cinemes de barraca; el protagonista és a la vegada empresari, taquiller i operador.

Felip Sagués, de Barcelona, en emprendre el color deixa el cinema d'argument i, de la mà d'Eugeni León com a guionista, fa un cinema des-humanitzat, que realitza damunt d'una taula de casa seva. D'entrada roda films de caràcter simbolista, amb objectes i figures inanimats que s'expressen a través del muntatge i dels efectes de llum i de color. Després passa a un cinema de caràcter documental, explicat valent-se de figures mogudes imatge per imatge. Corresponen a la primera sèrie *Désirée* (passió lasciva d'un clavell envers una rosa), *Consumatum est* (la permanentment renovada crucifixió de Crist i l'esperança de la redempció), *Gessen* (el relat bíblic de Josep) i *Non serviat!* (la rebel·lió dels àngels i la redempció del món a través d'una dona de la qual neix la nova estrella). Aquests films obeeixen a un rigorós cronometratge en la planificació i a una preocupació constant pels efectes de color i de llum. El millor és *Consumatum est*, amb una gran quantitat d'efectismes visuals molt ben resolts.

El segon bloc el formen *Hibrys* i *Zea mays*, també amb tècnica d'animació. *Hibrys* és una demostració visual de les lleis de Mendel sobre l'herència biològica, valent-se d'ocellets de paper, amb idil·li, boda i viatge de noces en tren disneïà. *Zea mays* descriu el conreu i les aplicacions del blat de moro per mitjà d'una espiga humanitzada.

En aquest període sorgeix un cineista barceloní, Josep Mestres, que és dels pocs que hi fa cinema d'autor. La seva *opera prima*, *Ángulos y polichinelas*, és la més interessant. Ironitza sobre el poder suggestiu del diner. Els sers humans són reduïts a la condició inhumana de ninots de paper, que interpreten uns adolescents vestits amb túniques blanques en les quals hi ha pintades les butxaques i els botons. Els rostres són coberts amb caretes, expressives dels seus insòlits caràcters. Hi ha molta metàfora però té un gran atractiu visual.

A continuació, Mestres es llença a l'especulació visual pura amb *Nocturno*, film en el qual alterna la imatge real amb el dibuix animat, en una clara influència de McLaren. En *Forma, color y ritmo* crea un ritme visual estricte, prescindint del suport sonor. Després, Mestres, amb *Dalí Port-lligat*, fa una subjectiva aportació del cinema amateur al documental d'art. El film divideix l'obra del pintor en dues èpoques: la «monstruosa» i la «mística». A la primera hi articula el paisatge de Port-lligat en sobreimpressions pigmentades en roig. La segona és tractada en llargs encadenats que tendeixen a un *crescendo*. El film va ser projectat en una exposició daliniana al Saló del Tinell.

En el cens barceloní de l'època hi figura també Josep Roig i Trinxant, amb excel·lents reportatges, al cim dels quals se situa *Pax*, document exhaustiu, vibrant i únic, del Congrés Eucarístic de Barcelona; rodat, òbviament, amb una sola càmera.

A Sabadell destaca, aquells anys del color, Arcadi Gili, amb tres films molt breus, purament abstractes, sobre motius aquosos. Són *Abc del agua*, *El sol y sus lentejuelas* i *Sinfonía en gris*. Amb moviments de càmera, ja manuals ja focals, Gili converteix l'aigua en imatge irreal, i li arranca tresors visuals ocults a la mirada humana.

He de citar uns documentalistes de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya, col·lectiu que en el període a què m'estic referint va fer una bona tasca en el camp del cinema amateur. Un d'ells és Joan Capdevila, amb les següents obres: *Schmelze*, sobre la pintura esmaltada; *Credo*, ambició intent sobre el credo de la *Missa del papa Marcel*, de Palestrina, amb el romànic català com a base plàstica, i *Barcelona marinera*, síntesi històrica, amb la col·laboració de Josep Serra i Josep Maria Ramon.

Un altre és Tomàs Mallol, que es decantà cap a un cinema de tons poètics (*Hivern*, encara amb base documental), fins a arribar a un cinema més pur amb *Amanecer*, *Mástiles* i *Síntesis de primavera*, aquest amb un gran rigor formalista. Entremig va rodar un film d'argument, *Diálogo con el taxímetro*, solo interpretatiu sobre un guió calculadament morós i farcit de petits detalls.

A partir de 1951 es produí l'aparició del grup autodenominat «La Gente Joven del Cinema Amateur», en el qual no m'estenc ja que hi dedica la pròxima comunicació l'amic Joaquim Romaguera, fora de situar-lo en el context general del cinema amateur de l'època.

Aquests homes, tanmateix més joves que tots els altres cineistes es manifestaren en desacord amb l'aburguesament, el formalisme i el medallisme que a criteri d'ells planava damunt el conjunt. Els «joves», però, no van deixar de sotmetre els seus films a la valoració del Concurs Nacional del CEC, on van obtenir medalles d'honor i altres distincions menors, tot i el seu handicap de treballar en blanc i negre i amb càmeres de 8 i 9 mil·límetres i mig. Una altra diferència entre els «joves» i la resta és que ells apuntaven a horitzons de professionalisme.

Menció a part mereix Joan Francesc de Lasa, figura ben coneguda en el camp de l'especulació cinematogràfica. Lasa va fer, els anys 1954 i 1955, dues incursions en el cinema amateur, amb els documentals *Linterna mágica* i *Si la Rambla pudiera hablar*, aquesta darrera amb Premi Ciutat de Barcelona.

Davallada

Al llarg d'aquest període, el cinema amateur català, i també el que es feia a la resta de l'Estat espanyol, va decaure. La qualificació global en el Concurs de la UNICA n'és un bon termòmetre. Fins al 1957

Espanya hi va mantenir el seu sovintejat segon lloc. Els dos anys següents va baixar a tercer, i a continuació descendí al sisè i al setè llocs. Bo que encara, individualment, alguns dels nostres films continuaven obtenint excel·lents classificacions.

Més enllà dels anys que, allargant-me una mica, abraça el meu estudi (mitja dècada dels seixanta), no he tingut ocasió de seguir de prop el cinema amateur; cada dia, per cert, més reclòs. A través de la informació que en trebo, em sembla constatar que poca cosa hi ha de rellevant, tret del tàndem Jan Baca/Toni Garriga, format el 1985, amb un rècord actual d'onze medalles de la UNICA.

Ara mateix el cinema amateur està experimentant la intromissió del vídeo, que pren terreny al film. En el CEC es fan cursets de «videocreació» i en les competicions internes s'hi inscriuen films i vídeos.

Acabo celebrant que en aquestes Jornades s'hagi comptat amb el cinema amateur, una realitat que no pot ser ignorada; al contrari, que hauríem de fer els possibles perquè fos un xic més coneguda.