

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
Libros de cine

Autor/es:
Castro de Paz, José Luis; Nogueira, Xosé; Coira, Pepe; Alonso Quintás, Enrique

Citar como:
Castro De Paz, J.L.; Nogueira, X.; Coira, P.; Alonso Quintás, E. (1994). Libros de cine. Vértigo. Revista de cine. (10):74-79.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/43014>

Copyright: Todos los derechos reservados.
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
Libros de cine

Autor/es:
Castro de Paz, José Luis; Nogueira, Xosé; Coira, Pepe; Alonso Quintás, Enrique

Citar como:
Castro De Paz, J.L.; Nogueira, X.; Coira, P.; Alonso Quintás, E. (1994). Libros de cine. Vértigo. Revista de cine. (10):74-79.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/43014>

Copyright: Todos los derechos reservados.
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



NOTAS SOBRE O CINEMATÓGRAFO

Robert Bresson

Edicións Positivas, Santiago de Compostela, 1993. Traducción de Pepe Coira, 93 págs.

Más que una sorpresa ha de considerarse la publicación entre nosotros de *Notas sobre o Cinematógrafo*, el ya clásico librito de anotaciones, en forma de aforismos, del gran cineasta francés Robert Bresson, publicado originalmente en Francia en 1975 (Éditions Gallimard). *Edicións Positivas* se ha decidido a iniciar su colección MIRAR, dirigida por Manuel Vilariño, con una cuidada y sensible traducción al gallego a cargo de Pepe Coira —al cual agradecemos que, entre sus múltiples ocupaciones, haga un hueco asiduamente para colaborar en VERTIGO— y cuya salida a la venta es un síntoma del renovado interés por el medio cinematográfico que parece vivir nuestro país.

A la importancia intrínseca de la obra, uno de los más bellos y profundos textos literarios escritos por un cineasta, se suma, por una parte, el tratarse de la primera traducción del mismo dentro del Estado a cualquiera de sus lenguas —existe, únicamente, una edición en castellano, publicada en México e inencontrable en España— y, por otra, el ser el primer libro sobre cine en gallego que no versa sobre aspecto alguno relacionado con nuestra comunidad autónoma.

La preeminente importancia en la historia de la estética fílmica de la obra cinematográfica de Robert Bresson —tan sólo catorce películas desde 1934 a 1983, incluyendo títulos decisivos en la historia del cine como *JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE* (1950), *UN CONDAMNÉ A MORT S'EST ÉCHAPPÉ* (1956), *AU HASARD BALTHAZAR* (1966) o *L'ARGENT* (1983)— uno de los más rigurosos y personales trayectos fílmicos del cine europeo, y de decisiva influencia en destacados cineastas de las últimas décadas, no necesita, como es obvio, ser comentada. Pero la lectura del libro —reflexiones, pensamientos, anotaciones de trabajo del autor sobre su arte y en ningún caso un manual práctico para jóvenes realizadores, pese a parecerlo en ocasiones por el tono utilizado— enriquece y complementa el visionado de sus films y ayuda a comprender su incesante —y angustiosa, por imposible— búsqueda, a través de una progresiva depuración formal y atenuación dramática, de lo *verdadero*, la única esencia, para Bresson, del arte de los sonidos y las imágenes. El propio Pepe Coira lo expresaba a la perfección en su introducción al texto: «sobriedade e rigor levados ó límite son características válidas tanto para o cine como para a escrita de Bresson, e, en ambos casos, conducen a una rara, excelente, poesía. Os espacios e sons en off das películas de Bresson son tan ricos como os espacios en branco que vai deixando sobre o papel. A riqueza de Bres-

Robert
Bresson

Notas sobre o
Cinematógrafo

Edicións Positivas

son, asceta, procede da renuncia a todo, salvo ós seus principios» (pág. 8-9)

José Luis Castro de Paz.

EL CINE ESTILOGRAFICO

Vicente Molina Foix

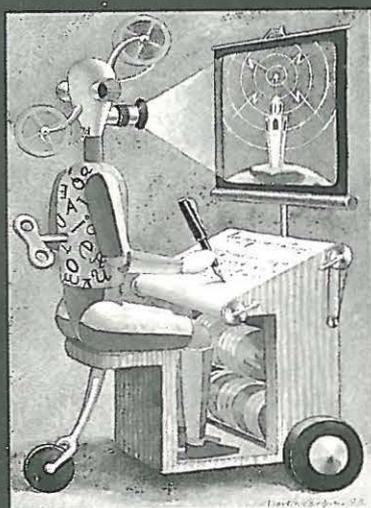
Barcelona. Anagrama, 1993, 442 págs.

Son muchas y variadas las perspectivas posibles desde las que se puede enfocar el hecho cinematográfico. Todas ellas conforman un amplio abanico que se abre a partir de niveles meramente informativos para luego ir abarcando diversos ámbitos de investigación y reflexión (documentales, archivísticos, lingüísticos, historiográficos, sociológicos...) hasta completar el espectro de opciones que ofrece el análisis del —así llamado— séptimo arte.

Todo esto es evidente. Y mucho más en un mundillo como el de la *crítica* cinematográfica, poblado actualmente por una fauna heterogénea (con su consiguiente proliferación en grupos de especies según métodos, fobias y filias personales e incluso hábitat geográfico, a su vez divididas en numerosas subespecies cuyo *modus vivendi/operandi* reproduce con bastante exactitud la estructura del clan) que para el profano guiado por el interés pero que pasa absolutamente de posturas teóricas —y teorizantes— se hace todavía más laberíntico el acercamiento al ya de por sí complejo paisaje del cine actual. Pero —como en todo— todavía hay clases. Así, en medio de la marabunta de espesos teóricos, descubridores de todo,

Vicente Molina Foix
EL CINE
ESTILOGRÁFICO

Prólogo de Guillermo Cabrera Infante



ANAGRAMA

iluminados varios e infalibles que —al parecer— siempre están de vuelta cuando tú todavía vas, en medio de todo eso, digo, siempre ha brillado (y de paso nos ha iluminado y guiado) una aristocracia —si, hay que reconocerlo— de comentaristas, formada por los más selectos representantes de esa forma de vida a la que en los últimos tiempos algunos ilustres representantes de las citadas especies tienden a referirse peyorativamente y que normalmente conocemos como *cinefilia* (a no confundir con *cinefagia*). Es esa una clase crítica cuyo pulso vital obedece, ante todo, a un profundo amor hacia el cine —paralelo al que sienten por las restantes artes—. De ahí que su acercamiento al mismo acostumbra a ser lúdico y profundamente arraigado en la estética, en la forma, apoyado generalmente en un impresionante *background* cultural.

Es de todos sabido que el patriarca fundador de la referida dinastía por estas tierras (lo cual hace todavía más épico el hecho fundacional) fue el añorado José Luis Guarner y que su sucesor más egregio ha resultado ser Vicente Molina Foix (por lo demás, ambos han sido hasta hace poco los principales culpables de que el que esto firma haya ido comprando la revista *Fotogramas* con regularidad a lo largo de los años).

No es cuestión de explayarse aquí sobre la calidad intelectual de Molina Foix unida a su faceta creadora. Su actividad y prestigio en los ámbitos de la poesía (a partir de su inclusión en la fundamental antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* que vió la luz en 1970), la novela (donde de paso ha ido recogiendo algunos de los galardones más prestigiosos de este país, como el Herral-

de o el Barral), o el teatro (donde ha vertido su profundo conocimiento del universo shakesperiano), resultan sobradamente conocidos. De la misma manera, su interés y reflexión por y sobre el cine vienen de lejos, concretamente de los tiempos de *Film Ideal* y *Nuestro Cine* (al igual que sucede con otros destacados miembros de su *quinta* literaria como Terenci Moix, Pere Gimferrer y Félix de Azua. Una relación que le llevó incluso a intervenir como ayudante de dirección durante los años sesenta en algunas películas del más irredento francotirador del cine de por aquí, esto es, Jesús Franco.

Historial aparte, urge afirmar desde ya que Vicente Molina Foix es (por si algún despistado no lo sabe a estas alturas) un buen, un gran crítico. Y esto es así porque cuando uno lee sus reseñas deduce de inmediato lo mucho que sabe de cine y el mucho cine que ha visto. Porque al poco tiempo le quedan a uno claros sus gustos y los criterios que utiliza para justificarlos. Lo de menos —y esto es directamente aplicable al libro que aquí comentamos— es que esos gustos se compartan o no. Lo verdaderamente notable es su exposición, su estilo exquisito —acompañado además por un sutil sentido del humor— y la coherencia y fundamento de sus planteamientos. Lo escribía recientemente Tomás Delclós cuando planteaba cómo el crítico de cine no es fiable por la justicia del veredicto sino por la inteligencia de los considerandos: «se lee a un crítico si ayuda a ver el filme y no porque le gusten las mismas películas que a uno». Y esta es la cuestión. Cuando uno lee a Molina Foix, comprende sus motivos y asiente a sus opiniones aunque opine todo lo contrario que él con respecto a la película comentada.

Motivos todos ellos más que suficientes para hacerse con este *Cine estilográfico*, donde se recoge una selección de este autor a lo largo de los últimos trece años en la tal revista en forma de reseñas y artículos. El lector se encontrará no sólo con una manifiesta reivindicación de partida a favor de un acercamiento formalista y sensual a las películas, sino con toda una batería de lúcidas reflexiones sobre las más diversas temáticas relacionadas con el medio; así: la naturaleza *intrínsecamente perversa* de la técnica del doblaje; la reivindicación de la *imatio* como actividad artística tan digna de consideración como cualquier otra; la *nouvelle vague* y sus consecuencias en el cine europeo así como la figura clave de Pasolini en la derivación actual del mismo; las virtudes teumatórgicas de las 3-D; su visión del melodrama; su defensa a contracorriente del controvertido concepto del cine de autor; sus valiosas reflexiones sobre la *modernidad* y *post-modernidad* cinematográficas y, en fin, su vasto conocimiento del cine español —entre otras muchas cosas—. Todo ello desfilará de forma amena con el discurrir de las páginas (personalmente destacaría su lectura del cine fantás-

tico: comprobamos ahora —gracias al tiempo transcurrido— como Molina Foix es uno de los que mejor han sabido ver desde un principio el cine de David Lynch, muchas veces nadando a contracorriente). Unas páginas en las que se tornan siempre alargadas las sombras del Baudelaire, Shakespeare, la pintura, el psicoanálisis y la música (justo es mencionar la atención que el autor siempre ha prestado a la banda sonora).

En la estructura del libro, Molina Foix es también coherente con su condición de *escritor apasionado del cine*, de manera que las reseñas no se han recopilado por orden cronológico sino que se han agrupado bajo epígrafes: «(...) preferí ordenarlas por grupos, que es además, un modo de dar narratividad al libro»¹. Una selección en la que se hace patente la total falta de prejuicios del autor a la hora de fijarse en cualquier tipo de cine; el panorama de reseñas se extiende, por ejemplo, desde Angepoulos hasta el porno duro.

Señalar por último el cuidado puesto en la edición, habiéndosele añadido al material de partida unos completos índices. A ver si cunde la idea y, con suerte, aparece pronto una recopilación de las reseñas del maestro Guarner, a quien el propio Molina Foix —además de dedicarle el libro— rindió recientemente el más entrañable de los homenajes: «Bazin fue un *primus inter pares*, pero Guarner era impar».

Xosé Nogueira

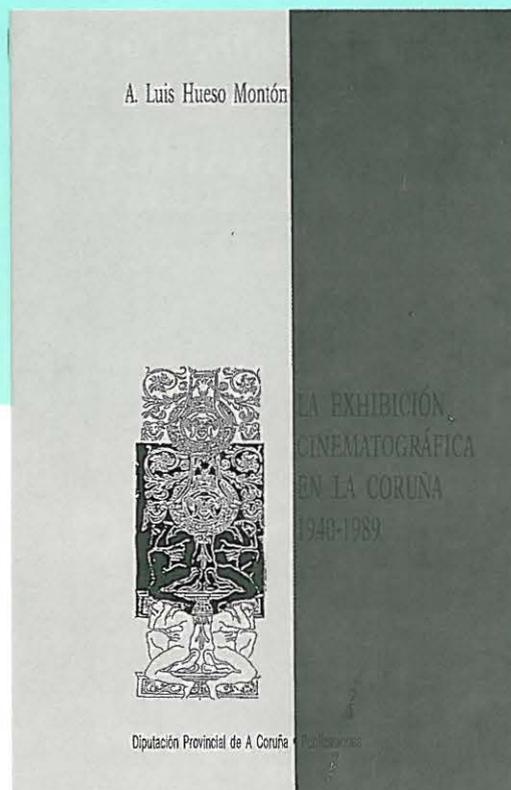
LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRAFICA EN LA CORUÑA. 1940-1989

Angel Luis Hueso

Diputación Provincial da Coruña. 1994.

En los últimos años han ido apareciendo una serie de monografías que paliar la escasez bibliográfica sobre el cine en Galicia. Entre ellas está *La exhibición cinematográfica en La Coruña. 1940-1989*, trabajo del que es autor Ángel Luis Hueso Montón, catedrático de Historia del cine en la Universidad de Santiago. Este estudio, publicado por la diputación de A Coruña, reúne datos, estadísticas y análisis sobre el público a lo largo de cinco décadas en esta provincia.

Con ello, Ángel Luis Hueso prosigue su actividad de recopilación documental sobre el mundo del cine. En este caso, además, lo hace sobre un aspecto que le es particularmente querido: el sociológico. Como es obvio, el análisis de la exhibición cinematográfica implica información y reflexión sobre el impacto que este arte tiene sobre la población; el cómo cuánto y cuándo se consume cine. Es un tema generalmente poco atendido por los estudiosos y, sin embargo, es quizá el que a todos nos resulta más próximo, el más cercano a nuestra expe-



riencia. Bajo las cifras y gráficas de este libro se ocultan rasgos de nuestra vida cotidiana, costumbres sociales y culturales.

El período elegido por el autor le permite reflejar los extremos máximo y mínimo de desarrollo del sector de la exhibición, desde su edad de oro en las décadas cuarenta y cincuenta, hasta la profunda crisis en la que aún nos hallamos. Menos de una de cada cuatro salas que existían hace treinta años han sobrevivido; un dato frío sobre un fenómeno triste.

Pepe Coira

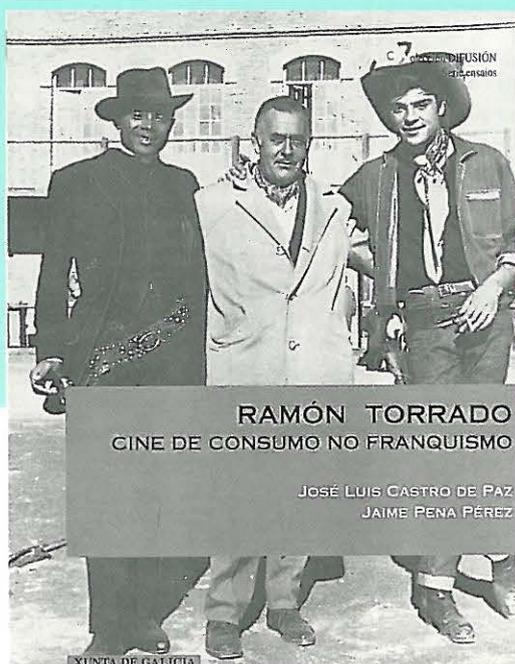
RAMÓN TORRADO. CINE DE CONSUMO NO FRANQUISMO

José Luis Castro de Paz e Jaime Pena Pérez

A Coruña, CGAI, Colección DIFUSIÓN, Serie ensaios nº 4, 1993. 100 páxs.

Como puntualmente señala Angel Luis Hueso no prólogo a este libro, “os intereses dos estudiosos tenden a concentrarse naqueles elementos que posúen un valor estimado superior, considerando que marcaron de forma significativa a evolución do conxunto e convertéronse en modelos máis ou menos formalistas. A pregunta que xorde sempre ante esta situación é se estamos respectando a realidade (...) ó desenvolver unha serie de criterios concretos que á longa responden a unha avaliación, que é nunhas ocasións persoal e noutras colectiva”. Constatación ésta¹ que nun campo como o da historiografía cinematográfica —no que o seu obxecto de estudio e investi-

(1) *El País*, 23-12-1993, pág. 38



gación está profundamente marcado por dicotomías do tipo Arte/Industria, Autor/Artesán, Alta Cultura/Cultura Popular, etc.— fáise especialmente patente. Canto máis nunha cinematografía como a española aínda pendente da aparición dun proxecto historiográfico globalizador e riguroso que pretenda plasmar e desenrola-las suas orixes e evolución, a sua Historia. Daquela, só atoparemos polo xeral —e iso gracias á actividade desenrolada maiormente ó longo das dúas últimas décadas por unha serie de investigadores de todos coñecidos— monografías centradas na obra dalgúns dos cineastas realmente destacados do cinema *patrio* ou no xurdimento, ascensión e caída das produtoras sobranceiras; tampouco faltarán, por suposto, as consabidas biografías das máis rutilantes personalidades do —en tempos— *star-system* (ou así) nacional.

Con todo, e volvendo ó ámbito xeral, parécese percibir dun tempo para acá un crecente interese cara unha reescritura desa Historia do Cine máis tradicional recuperando un dos aspectos connaturais ó feito cinematográfico: o seu carácter popular e de consumo, esa natureza lúdica tan esquecida polos sisudos especialistas a cotío. O primeiro que hai que agradecer, pois, a José Luis Castro e Jaime Pena é a asunción desa idea como un punto de partida para o seu estudio. Evidentemente, profundar nesa dirección conleva o encontro con todo tipo de obras e cineastas: desde os bós directores que souberon e saben adaptarse a unha sólida engrenaxe de produción —alí onde existe— acadando valiosas fórmulas que combinan calidade e comercialidade a partes iguais, ata aqueles que guiados por criterios especificamente industriais partiron das convencións xenéricas establecidas para descender ó psicotrónico estrato que conforman os subxéneros cinematográficos, do cal toda cinematografía que se precie debe posuí-lo seu propio

e intransferible abano de manifestacións autóctonas. Nin que dicir ten que en calquera dos casos citados resultará básico considera-lo importante papel que xogará a figura dun determinado produtor.

Está claro que en todo este asunto a cinematografía española non podía ser menos, e aí están as figuras do coruñés Ramón Torrado na dirección e do produtor vigués Cesáreo González (especie de trasunto, ó fronte da sua productora Suevia Films dende o ano 1940, dun Val Lewton ou Roger Corman pero en versión galaica) para demostralo. Un vigués e un coruñés: de tan infrecuente alianza tiña que saír á forza algo espectacular, e así foi. O subxénero de *Gaita e Pandereta* —máis coñecido como *la Gallegada*— quedaba inventado para o disfrute de xeracións presentes e futuras de un e outro lado do Atlántico.

O libro foi concebido en dúas partes ben diferenciadas. Unha primeira de carácter biofilmográfico adicada ás amenas vicisitudes dunha longa carreira cinematográfica que comenza en 1939 e chega ata o ano 1978 —discorrendo practicamente en paralelo coas cáseque catro décadas de dictadura franquista—, marcada pola devandita colaboración profesional entre Torrado e González dende os comezos ata mediados da década dos anos cincuenta, á que seguerá un breve período como independente na primeira metade dos anos sesenta (participando na cooperativa Copercines) antes do seu inexorable declive. Unha traxectoria alucinante polos sendeiros máis *trash* do noso cine (na que Ramón Torrado sempre contará coa complicidade nos guións do seu irmán Adolfo e de H. S. Valdés) que, partindo do folclórico —a maior gloria da súa musa Paquita Rico— e pasando pola *comedia militar*, cultivará o *cine relixioso* —versión colonial— ata desembocar, xa avanzada a década dos sesenta, no *western hispano* (non podía ser doutra maneira). Unha práctica cinematográfica na que o principal —e cáseque único— obxectivo foi o da máxima comercialidade, á que J. L. Castro e J. Pena nos achegan de maneira detallada sempre apoiada nunha rigorosa contextualización non exenta de ironía, alonxados —como eles mesmos apuntan na Introducción— de que calquer intención *revalorizadora* da obra torradiana, unha obra lastrada por unha manifesta mediocridade que foi indo en aumento co decurso dos anos.

Aspectos estes que os autores poñen de relevo na segunda parte que completa o volume, na que analizan algúns dos máis significativos filmes de Torrado. Un exercicio de reflexión no que a perspectiva historiográfica e a análise textual fílmica irán da man, nunha nova e enriquecedora demostración, para os máis reticentes, de que tal cousa é posible e mesmo —cando os medios o permiten— desexable.

Unha nova entrega, para concluir, presentada co habitual coidado e gusto que o CGAI

(1) Directamente relacionada, polo demais, coa problemática das *pantallas artístico-culturais* e o su proceso de recuperación selectiva *dunha parte* dos obxectos pasados; construída certa "pantalla", ésta filtra a historia a través do presente e viceversa. Véxase Ramirez, J. A.: *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Cátedra, 1976, páxs. 276-80.

pon nas súas edicións dentro dese destacado labor de recuperación e divulgación que ven realizando. Quizais a única pega segue a ser a colocación das notas ó remate de cada capítulo (¿por que non unha maquetación coas notas a pé de páxina?), o que lle resta axilidade á lectura do texto convertendoo nun exercicio máis pesado e lento do necesario.

Xosé Nogueira

NADIE ES PERFECTO

Billy Wilder con Hellmuth Karasek

Ediciones Grijalbo.

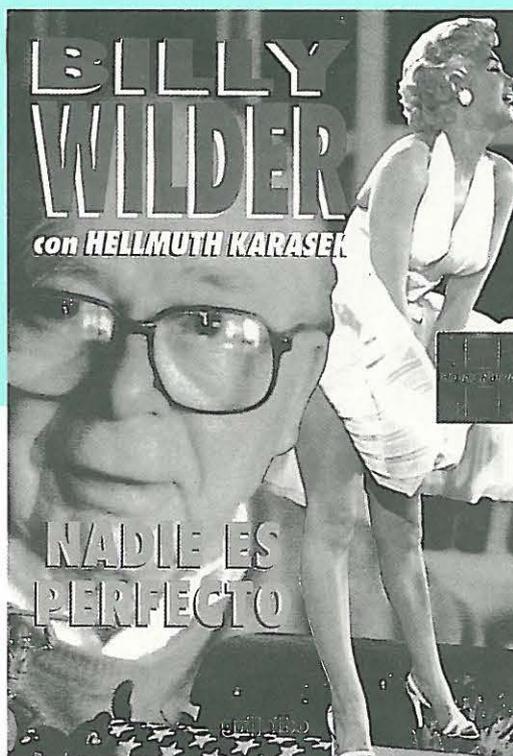
Barcelona, 1992.

Traducción de Ana Tortajada.

465 pp.

Unas “memorias” de Billy Wilder han de ser motivo de interés y regocijo, conocidas las dotes del maestro para el chisme, la crítica y la ironía, y reconocida su obra como una de las más originales, valientes e inteligentes del mundo del cine. Por si esto fuera poco, la amplia carrera cinematográfica del cineasta, hoy con 87 años, ha discurrido por momentos clave de la Historia del Cine desde sus inicios como guionista en la poderosa UFA en el Berlín de entreguerras y después en la Paramount del Hollywood clásico, en donde emprenderá su andadura como director, repleta de obras memorables.

El libro, —escrito “con” el Sr. Karasek, según dice en portada— da abundante y divertida información sobre los diversos episodios de la vida de Wilder, recorriendo las etapas que van marcando su carrera cinematográfica, y deteniéndose con interés en momentos clave de su trabajo. Especial importancia adquieren los capítulos dedicados a sus comienzos como guionista en el cine USA, en donde Wilder repasa los momentos en que trabaja para Lubitsch, Mitchell Leisen y Hawks, y su forma de trabajar con su colaborador Brackett en aquellos años, con el que igualmente escribió los guiones de sus primeros films como realizador (desde 1942 hasta 1950, con la excepción de PERDICION —Double indemnity, 1944— en la que el coguionista fue Raymond Chandler). Queda patente a lo largo de estas páginas que mientras es Wilder el que habla (o al menos el que habla preferentemente), el texto mantiene un ritmo trepidante, transmitiendo las opiniones del cineasta sobre las diversas etapas creativas, sus relaciones con los distintos directores, su paso a la realización para que sus guiones no se vieran alterados, y el trabajo con los actores. La voz de Karasek, sin embargo, no intenta cubrir lagunas que la memoria de Wilder no recoge. Por ejemplo, sería interesante conocer algo sobre el primer trabajo de director de Wilder, CURVAS PELIGROSAS (MAUVAISE GRAINE),



corealizado con Alexander Esway en Francia en 1934, antes de su marcha a Hollywood; o bien profundizar en su forma de trabajo en el guión en esa etapa en que Wilder cambia constantemente de guionista desde su ruptura con Brackett (1950) y antes de encontrar a Diamonds (1957).

Lo peor ocurre cuando esta ausencia de Karasek va pareja con un menor flujo de informaciones por parte del cineasta; cuando su carrera, aunque con una actividad importante, comienza a tener dificultades de producción. Así, en determinado momento toma la palabra Wilder: «Cuando pienso con espíritu autocrítico en mis películas, llego al triste convencimiento de que desde EL APARTAMENTO no he hecho nada realmente bueno», y Karasek no es capaz de contradecir al maestro, limitándose a decir que desde 1961 hasta 1981 (fecha del último film de Wilder) este ha realizado nueve películas y a dedicar una treintena de páginas para hablar insulsamente de estas nueve obras, a saber: UNO, DOS, TRES (1961), IRMA LA DULCE (1963), BESAME, TONTO (1964), EN BANDEJA DE PLATA (1966), LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES (1970), AVANTI (1972), PRIMERA PLANA (1974), FEDORA (1978) y AQUI UN AMIGO (1981). Una oportunidad lamentablemente desaprovechada, que deja el texto, y la consideración de la obra de Wilder, en un equívoco desequilibrio, al eludir una mirada reflexiva sobre estas magníficas películas, unas más y otras menos, desde luego, pero entre las que se hallan las grandísimas LA VIDA PRIVADA... y FEDORA. Quizás si Karasek hubiese sido capaz de que Wilder recobrarla la memoria, éste no hubiera terminado el libro haciéndole reproches.

Enrique Alonso Quintás

DICCIONARIO DEL CINE ESPAÑOL

M. Torres, Augusto.

Espasa Calpe.

Madrid, 1994.

548 págs.

Cuando estamos a las puertas de conmemorar el centenario de la aparición del cinematógrafo en 1895, la situación de la historiografía del cine español es todavía, y por desgracia, lamentablemente precaria.

Nos encontramos aún desarrollando tareas previas —la indispensable catalogación de la producción de la cinematografía española, de la que Filmoteca Española acaba de publicar el volumen dedicado a las películas de ficción realizadas entre 1921 y 1930, al que seguirá el centrado en los años cuarenta— que otros países han solventado hace décadas y, por otra parte, los trabajos más rigurosos son realizados, en un alto porcentaje, por voluntarios investigadores no siempre bien remunerados ni recompensados en función del valor de la labor desarrollada.

Sin duda la escasa profesionalidad y la mediocridad resultante de ésta —el amateurismo, mal superado en todas las ramas *serias* de la historia, sigue *dirigiendo* cuantitativamente la historiografía del cinema hispano— es otro de los graves problemas con los que nos enfrentamos y este *Diccionario del cine español* que ahora nos ocupa es una evidente muestra de lo que queremos decir.

En unas notas previas el autor informa de que, dada la pérdida de una buena parte de la producción del periodo mudo y de las décadas de los 30 y los 40 y la dificultad de acceder al visionado de lo conservado (!), el diccionario va a centrarse, salvo contadas excepciones y por lo que a títulos de películas se refiere, en las producidas a partir de la década de los cincuenta, con lo que, una vez más, el cine español desde 1896 hasta 1950 es mantenido, por desconocimiento o pereza, en el más injusto y acientífico de los olvidos. Por supuesto, como bien señala Martínez Torres, es preferible el silencio "a emitir juicios de segunda mano, a partir de informaciones no siempre fiables" (pág. IX) o, añadiríamos, a la paciente labor de investigación y visionado requerida —y realizada por otros autores— para poder emitirlos de primera.

Pero, claro está, tampoco parece el autor muy interesado en lo que concierne al conocimiento de los más recientes trabajos sobre la historia del cine español. Fechar a estas alturas EL HOTEL ELÉCTRICO de Segundo de Cho-

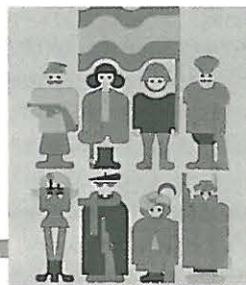
ESPASA

de bolsillo

Diccionario del cine español

Augusto M. Torres

Prólogo de Manuel Gutiérrez Aragón



món en 1905, EL SEXTO SENTIDO de Nemesio M. Sobrevila en 1927 o LA ALDEA MALDITA de Florian Rey en 1929, junto a otros muchos errores omisiones e imprecisiones que se suceden en la *Breve historia del cine español* (págs. 7-56) que antecede al diccionario propiamente dicho —calificar, por ejemplo, a la práctica totalidad de la producción entre 1939 y 1952 como realizada con «Una similar carga ideológica y (...) con un estilo igualmente académico» (pág. 23) es una *simplificación* que no merece mayor comentario— y publicar esta ensalada de inexactitudes con el apoyo de una editorial del prestigio de Espasa-Calpe no hace más que torpedear el esfuerzo continuado por elaborar una historia de nuestro cine que merezca tal denominación.

El hecho de que títulos como EL DISPUTADO VOTO DEL SEÑOR CAYO (Giménez Rico, 1986) o EL REY PASMADO (1991, Imanol Uribe) merezcan entrada en un diccionario en el que no se citan films como EL CIEGO DE LA ALDEA (1906, Angel García Cardona) o MALVALOCA (1926, Benito Perojo), o que se de un espacio a Aitana Sánchez-Gijón que se le niega a un cineasta como José Luis Guerín —por poner sólo algunos ejemplos puntuales—, nos habla, además de los agradecimientos y las amistades personales de Augusto Martínez Torres, de la falta de seriedad y rigor de un libro que incluso como recurso informativo para la obtención rápida de algún que otro dato manifiesta la más total inutilidad.

José Luis Castro de Paz