

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:  
Libros de cine

Autor/es:  
Vallaure: José Luis, Jaume; Cerdán, Josetxo; Losilla, Carlos; Martín, Rita

Citar como:  
Vallaure: José Luis, J.; Cerdán, J.; Losilla, C.; Martín, R. (1995). Libros de cine.  
Vértigo. Revista de cine. (11):74-79.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/43031>

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:



**LUIS BUÑUEL: DE LA LITERATURA AL CINE. UNA POÉTICA DEL OBJETO**

Antonio Monegal

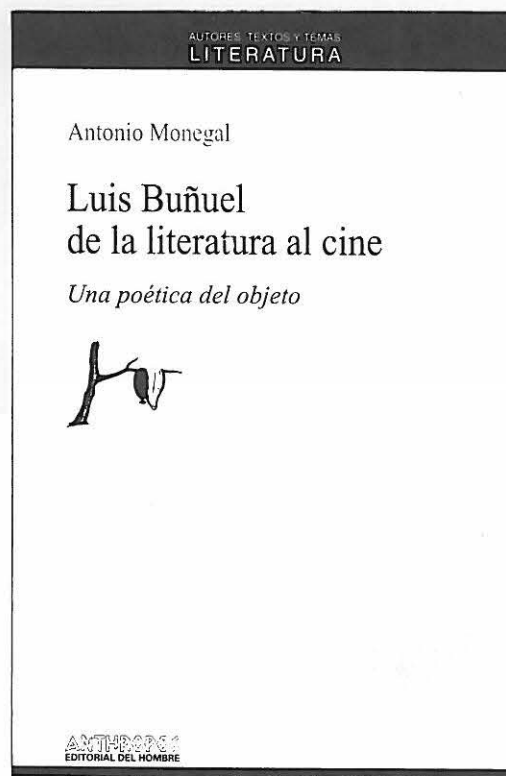
Antrophos, Barcelona, 1993. 255 págs.

En el panorama de la publicación de estudios referidos a Luis Buñuel, el recurso metodológico basado en la reconstrucción de datos históricos y biográficos, bien del propio cineasta, bien de sus films, parece ser, por desgracia, el más extendido como método de aproximación. La obsesión por fijar las características y condiciones del contexto suele producir un abandono de los textos específicos, reduciendo su análisis a la exposición, más o menos brillante, de las líneas argumentales. Por ello se recibe siempre con sumo agrado la aparición de estudios que tanto en sus postulados teóricos como en el análisis específico de los distintos films, plantean con seriedad y rigor el análisis, no solo ya la aproximación al complejo universo del cineasta aragonés, sino el acercamiento específico, desde distintas perspectivas intertextuales, a su producción fílmica.

La reciente publicación a la cual nos referimos tiene la virtud de afrontar el objeto de estudio desde distintos posicionamientos teóricos en función de las características funcionales y estructurales de los textos. De esta forma, se procede a una interesante línea de conexión entre los mecanismos estilísticos más destacados en la poco conocida obra literaria de Buñuel, con los procedimientos de adaptación de sus films referidos a las obras originales (Galdós, Brontë, Defoe...).

El libro tiene como objetivo último aportar algún dato sobre el funcionamiento comparado entre textos literarios y cinematográficos, considerando como hipótesis de partida a la adaptación como una operación transgresora, al existir un trabajo de desplazamiento entre lenguajes, sometiendo al texto literario a un código distinto. El autor advierte, con gran acierto, que se trata de un análisis "anclado en un caso histórico, con una propuesta restringida a los resultados deducidos de dicho análisis y que concierne estrictamente a ese caso". Sin embargo pensamos que esta advertencia, necesaria desde el rigor científico, no imposibilita poner a prueba, al menos parcialmente, ciertos métodos de análisis en otros casos afines.

La primera parte de la publicación está destinada a descubrir como se manifiestan en la obra literaria de Buñuel los criterios estéticos que definen la formulación de una poética y la identificación de un estilo. Dividida en cuatro apartados, analiza dicha producción estableciendo una serie de fructíferas conexiones con escritores, cineastas y artistas de su tiempo. Los tres primeros apartados, siguiendo un criterio cronológico, profundizan en textos escritos desde 1922 hasta 1933, destacando las interesantes aportaciones referidas a la influencia que tuvo la obra de Benjamin Peret en la composición del libro de poesía UN PERRO ANDALUZ, y en particular de la regla de la yuxtaposición de realidades distantes, un procedimiento de asociación por encadenado de imágenes en el que se pro-



duce un desajuste entre la sintaxis y el significado. Por último, en el cuarto apartado se analizan los escritos específicos destinados al cine, y en concreto la conferencia *El cine, instrumento de poesía* pronunciada en la Universidad de Méjico en 1953, que sirve de objeto de análisis para establecer una relación con los planteamientos cinematográficos de Jean Epstein.

En la segunda parte del libro, en función de nueve films seleccionados donde se ha producido una adaptación cinematográfica, se aíslan las desviaciones con respecto al texto literario original, comparando directamente el funcionamiento de los dos lenguajes. Tras un primer capítulo, fundamentado en las teorías de Bellour, Barthes y sobre todo Metz, donde se intenta fijar la problemática del cine como lenguaje, y en consecuencia los ejes de traslación con respecto a la literatura, se desarrolla la tesis de considerar la adaptación como una operación de transcodificación donde surge un nuevo sistema de relaciones. Por tanto, analizar un proceso de adaptación no se reduce al estudio de los comportamientos y oscilaciones del lenguaje verbal, sino a cómo éste puede verse afectado al entrar en contacto con los demás componentes del lenguaje cinematográfico. Adaptar un texto es un proceso de apropiación que presupone un lugar de lectura, desplazando en el movimiento de traslación, no solo los signos, sino las condiciones del sentido.

En función del tiempo, el lenguaje cinematográfico y el verbal comparten dos dimensiones, la duración y la sucesión, sin embargo el primero posee códigos privativos, como la simultaneidad y el movimiento, que son específicos e intransferibles. Así, mientras en la novela se puede distinguir entre la duración de la lectura, la de la narración y la de la diégesis, en el cine se funden en una sola. Se procede entonces al trazado de una línea que co-

necte los rasgos más destacados en la producción literaria de Buñuel con su cine, donde destaca el manejo de una figura poética en la que el objeto juega un papel primordial, al desajustarse en el orden semántico con respecto al contexto. Se trata de esos signos que no aportan nada a la economía de la narración, introduciendo una distorsión mediante un ejercicio de catacreción. Se analizan así mismo, siguiendo a Deleuze, las llamadas figuras de la perversión consecuencia directa de la imagen-pulsión, mediante las cuales se inscribe en el discurso aquello que escapa a otras formas de expresión ( la manía de ordenar los objetos, los botines de Celestine...en LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE). Bien mediante el síntoma, bien en el fetiche, el sentido se resiste como consecuencia de una pulsión imposible de explicar.

Por último, el libro se cierra con el análisis de las figuras de la repetición y de la diversión, mediante las cuales se provoca el deseo de conocimiento y a la vez la negación del mismo ( la caja del cliente del burdel en BELLE DE JOUR, el cubo de agua en CET OBSCUR OBJET DU DESIR), así como el efecto de continuidad transgredida, mediante la cual se subvierte el punto de vista del orden regido por la convención realista.

Para concluir diremos que los fundamentos teóricos sobre los que se basa el análisis intertextual tal vez no sigan una línea rectamente trazada, lo cual puede provocar un cierto malestar; pero tanto el manejo como la utilidad de los mismos, en el estudio pormenorizado de las distintas obras, produce importantes aportaciones, que si bien no justifican el dejar ciertos postulados abiertos, como, por ejemplo, lo que respecta a la problemática de definición del cine como lenguaje, si consiguen avanzar en la aplicación de metodologías textuales a casos específicos. Por tanto consideramos que la publicación tiene un gran interés, no solo ya por sus interesantes aportaciones, sino por el fructífero campo de discusión que pueda generar en un futuro sobre el funcionamiento comparado entre el lenguaje verbal y cinematográfico.

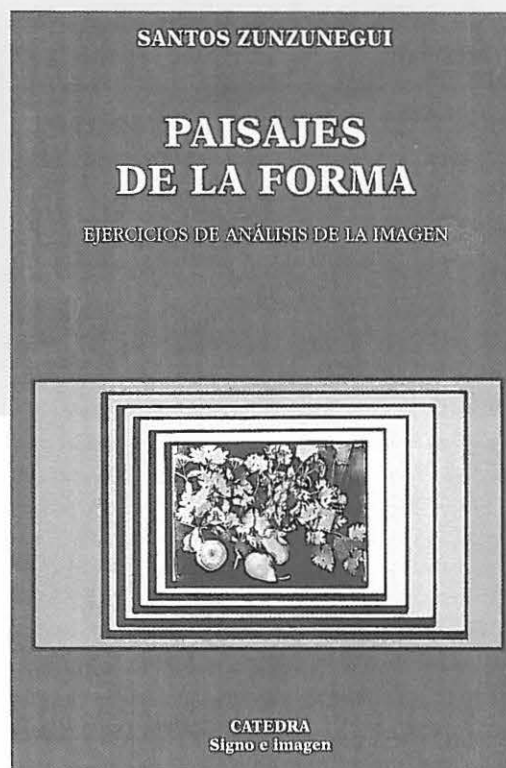
Jaume Vallauré

**PAISAJES DE LA FORMA. Ejercicios de análisis de la imagen**

Santos Zunzunegui

Madrid, Cátedra, Colección Signo e Imagen vol. 36, 1994, 187 págs.

*Paisajes de la forma*, el último libro de Santos Zunzunegui, ofrece exactamente lo que en su subtítulo nos indica el autor: una serie de *ejercicios de análisis de la imagen*. Cuantitativamente destacan los referidos a la imagen cinematográfica, aunque no falta un apartado, titulado *El espejo fotoquímico* —centrado en el estudio de la foto de paisaje y la obra de Joan Fontcuberta— que manifiesta la convicción teórica de Zunzunegui, conocida ya para quien haya leído su relevante trabajo *Pensar la imagen* publicado en esta misma colec-



ción, de privilegiar “*el ámbito común de la representación visual más allá de su peculiar materialización*” (fotográfica, cinematográfica, pictórica) permitiendo así diseñar un nuevo espacio de relaciones conceptuales “*en... [el cual] los ecos entre las obras, las corrientes artísticas y los momentos históricos se establecen al margen de las fronteras establecidas que, las más de las veces, sólo se justifican por mezquinos intereses académicos, cuando no por pura pereza intelectual*” (pág. 8).

En la breve pero sabrosa *Presentación*, Zunzunegui señala algunos principios que hacen que los textos que componen esta necesaria recopilación de sus últimos trabajos —algunos de ellos ya publicados en volúmenes a veces de muy difícil acceso, otros resultantes de ponencias leídas en diferentes congresos o reuniones científicas cuyas actas (triste costumbre) nunca han visto la luz, algunos absolutamente inéditos— “se sigan y... se parezcan”. En cada caso se trata de analizar *singularmente* un texto concreto, “*la manera de ser de cada obra*” (pág. 7), (textos que, por cierto, van desde dos films españoles realizados en 1945 con el “Mundo Colonial” como telón de fondo, BAMBU —José Luis Sáenz de Heredia— y LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS —Antonio Román— hasta ENCADENADOS —1946, Alfred Hitchcock—, pasando por EL ESPIRITU DE LA COLMENA —1973, Victor Erice— o EL ÁNGEL EXTERMINADOR—1962, Luis Buñuel—, entre otros), pero, al mismo tiempo, de abordar cuestiones teóricas de mayor nivel de abstracción (estilo, contexto, relaciones entre estudios históricos y análisis textuales...) suscitadas precisamente por lo singular de cada análisis. Todos estos problemas salen a la luz a partir de “*un análisis immanente estructural que, contra lo que suele creerse, no niega la importancia que aporta a la definición de una obra la consideración de su ex-*

terior (histórico, social, político y, también, psicológico), sino que lo valora en la misma medida en que ha sido (necesariamente) inscrito en la carne y sangre del texto" (pág. 7).

Pongamos algún ejemplo de lo dicho a partir, además, de uno de los análisis referidos al cine español, al que el autor dedica la primera parte del libro —la titulada SERIE ESPAÑOLA—, manifestando explícitamente la general falta de atención al mismo como una prueba más "de ese papanatismo extranjerizante que nos impide ver el interés" indudable de nuestra propia cinematografía (papanatismo que —en fin— parece incluso afectar a algunos de los encargados de organizar los eventos conmemorativos, en nuestro país, del centenario de la invención del cinematógrafo). *Sombras de ultramar. El imaginario colonial en dos films españoles de los años 40*, analiza los dos films ya citados de Román y Sáenz de Heredia. En lo que se refiere a LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS, Zunzunegui intenta demostrar la pertenencia de este texto fílmico a una categoría metafórica dentro de un supuesto "cine histórico", integrada por films que hablan "de cosas diferentes de las que muestran en base a un fondo isotópico de identidad semántica" (pág. 20). Pero si es verdad que referirse al film de Antonio Román como una metáfora de la España autárquica, católica y militarizada de mediados de los años 40 no supone gran novedad —y había sido ya apuntado antes, de forma más o menos intuitiva, por críticos e historiadores— el análisis de Zunzunegui parte del propio texto fílmico, al que considera —a partir del concepto greimasiano de episteme social— susceptible de ser estudiado como objeto de significación en el que se manifiestan las "compatibilidades y las restricciones a través de las que toma forma una cultura dada" (pág. 15). El autor parte de datos figurativo-icónicos de superficie (sol abrasador, fatiga, nostalgia) para, pasando a un nivel figurativo superior, llegar a la idea temática del aislamiento (un encierro que se producirá, además, en una pequeña iglesia convertida en cuartel). Espacio del aislamiento que será también topos de la obstinación y espacio de la renuncia al saber y que —al coincidir con el contexto histórico en el que el film se produce— permite acceder lógicamente y sin forzamientos, al sentido profundo del texto, el aislamiento de la España franquista provocado por el cerco internacional que sobre ella se cierne.

Otros capítulos, como por ejemplo el excelente "Vida corta, querer escaso". *Los felices 60 según Fernando Fernán Gómez* en el que se analizan dos films del cineasta a mediados de esa década EL MUNDO SIGUE (1963) y EL EXTRAÑO VIAJE (1965), permiten no sólo aproximarse a un brillante análisis de los textos en cuestión, sino reflexionar sobre —en este caso— aspectos teóricos ligados a la figura del autor y a la labor de adaptación cinematográfica de una obra literaria.

En fin, un texto de enorme interés para el estudio de la imagen y, en general, para aquel que cree que el análisis textual, si lo es tal, no sólo no es incompatible con otros tipos de investigación si-

no que, Zunzunegui lo demuestra, necesita considerar las huellas que el contexto deja, siempre, inscritas en las obras artísticas.

José Luis Castro de Paz

### BENITO PEROJO. PIONERISMO Y SUPERVIVENCIA

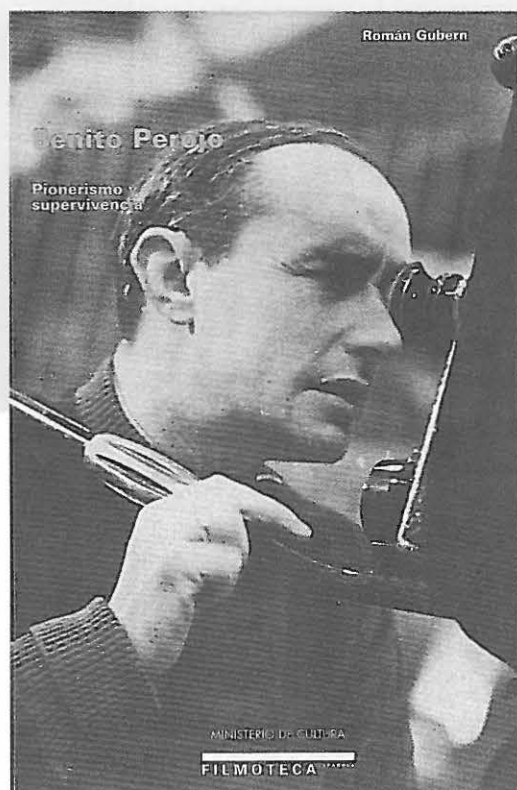
Román Gubern

Filmoteca Española-Ministerio de Cultura, Madrid, 1994.

Cuando Román Gubern presentó la lista de los trabajos premiados en el concurso convocado de forma paralela al Simposium 'El siglo XIX en el cine español. Una primera aproximación histórica', celebrado en Orihuela entre el 13 y el 16 de mayo de 1992, el libro que ahora nos ocupa estaba en pleno proceso de elaboración. En aquella ocasión Gubern aprovechó el momento para congratular a todos los historiadores del cine español, ya que en los últimos años se había producido un avance muy significativo en el estudio científico por parte de dicho colectivo. Pero si la realidad era en aquellos momentos como para repartir felicitaciones, todavía quedaba (y queda) mucho trabajo por realizar; aunque con obras como la que aquí nos ocupa, la labor continua por buen camino.

Pero volviendo al palmarés de Orihuela, y si no me falla la memoria, en aquella ocasión uno de los premios fue para la obra de Agustín Sánchez Vidal *El cine de Florián Rey* (1991). Precisamente Florián Rey y Benito González Perojo fueron los directores españoles de mayor prestigio en la época final del cine mudo español y, también, los que realizaron una adaptación más satisfactoria a la nueva estética que impuso el sonoro. Sobre Florián Rey tenemos la obra citada de Agustín Sánchez Vidal, ahora sobre Perojo nos la ofrece Román Gubern

*Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia* ha venido a cubrir uno de los vacíos más importantes en el estudio de autores del cine español. Gubern afirma, con razón, que Perojo ha sido el director más cosmopolita de cuantos ha tenido el cine español (y ello le supuso muchos y graves problemas en un momento en que ese cosmopolitismo estaba mal visto debido a un rancio sentimiento nacionalista que poseían, por igual, progresistas y conservadores en la España prerrepública de final de los años veinte). Pero, como si de una maldición se tratase, dicho cosmopolitismo ha perseguido la memoria del actor-director-productor hasta nuestros días, ya que, posiblemente haya sido ese el mayor inconveniente para que alguien se decidiese a abordar la figura de Perojo en un trabajo biográfico serio. Seguir los pasos a un director que en un espacio de tres años rodó películas en estudios de París, Berlín y Hollywood era una tarea que requería un gran esfuerzo logístico, además de un conocimiento profundo de las cinematografías de dichos países, y alguno más en el que trabajó Perojo. Siendo realistas, muy pocos historiadores españoles podían emprender una tarea de dichas caracte-



terísticas. Román Gubern era la persona más indicada para realizar esta labor y, como cabía esperar, ésta se ha llevado a cabo desde el terreno de la más escrupulosa investigación, sin caer en las panfletadas hagiográficas tan habituales en este tipo de obras. El autor ha abordado su tarea siguiendo todas las pistas existentes (de una forma casi detectivesca) a partir de materiales de primera mano, siempre que le ha resultado posible, y, cuando no ha sido así, ha rastreado todo tipo de indicios. Pero Gubern no se ha conformado en esta obra con seguir el hilo de la vida de Perojo: tanto el trabajo de contextualización, como el seguimiento de la vida de personajes que tuvieron mayor o menor importancia en la vida de Perojo, permiten al lector atento obtener un fresco del cine español (y en algunas ocasiones europeo) desde los años veinte hasta finales de los cuarenta.

En definitiva, si hay una palabra que puede resumir *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia* esta es exhaustividad. Una exhaustividad que cobra mayor importancia dada la enorme dispersidad de las fuentes que ha tenido que utilizar su autor.

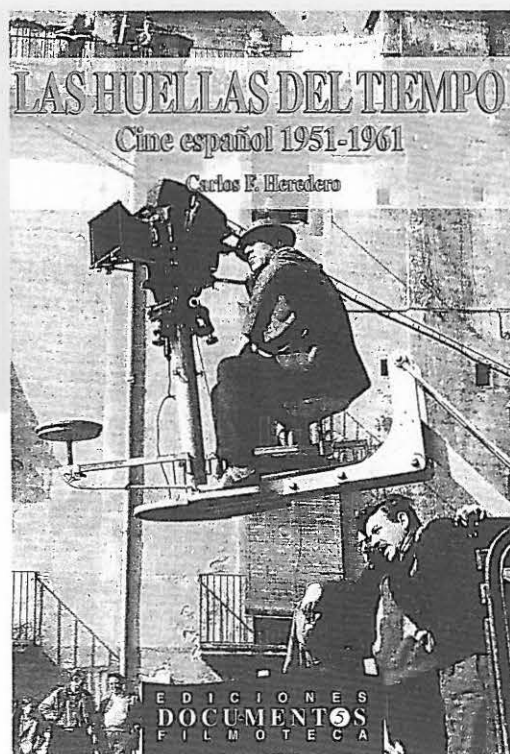
Josetxo Cerdán

### LAS HUELLAS DEL TIEMPO. CINE ESPAÑOL 1951-1961

Carlos F. Heredero

Valencia, Ediciones de la Filmoteca, colección Documentos. 560 págs.

A pesar de su voluminoso aspecto, de la amplitud de sus perspectivas y de la aparente ambición de sus intenciones, *Las huellas del tiempo* es posiblemente uno de los libros más humildes que ha dado la bibliografía española sobre cine de los últimos



años. Por un lado, claro está, lo exigía el tema, el fragmento temporal de cine español que va desde 1951 a 1961, como bien reza el subtítulo de la obra: un terreno prácticamente sin desbrozar, mayoritariamente virgen, exceptuando ciertas panorámicas generales, que casi obligaba —ya desde el principio— a realizar únicamente una primera exploración del terreno, una observación (por parte del autor) y una mostración (al lector) que en ningún momento pretendieran extraer conclusiones apresuradas. Por otra parte, sin embargo, está también la estrategia escogida, la manera en que el autor juega sus cartas.

Veamos. Planteado como una gigantesca investigación, como una labor minuciosamente detectivesca dedicada a reunir todas las pistas del tema escogido, el texto intenta también, no obstante, dar una cierta visión de conjunto, unificar el material que tiene entre manos: realizar, como afirma el propio Heredero, “una lectura crítica y personal de los materiales que se estudian” (pág. 13). Pero, a la vez, quiere hacerlo sin apenas alzar la voz, sin estridencias, y de ahí el mecanismo finalmente adoptado, ese abrirse a la especulación interpretativa, “a la abstracción de la exégesis” (pág. 13), a partir únicamente de lo que sugieren los datos y los hechos consumados, es decir, negándose a dejarse llevar por lo que hubiera podido ser una fácil teorización con respecto a la época en cuestión.

Pues bien, ésa es la verdadera valía del libro de Heredero, el mágico punto de equilibrio que sabe alcanzar para convertirse no sólo en un texto de consulta imprescindible, sino también un modelo de metodología teórica y crítica. Como obedeciendo la orden de David Bordwell en su también espléndido *Making Meaning*, “no se trata de repudiar la interpretación, sino de situar sus protocolos dentro de una investigación histórica más amplia”. El resultado es una especie de “grado cero de la in-

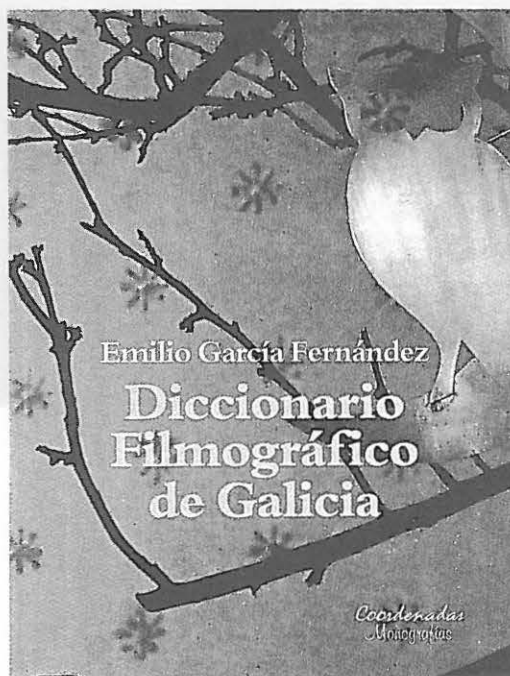
(1) Directamente relacionada, polo demás, coa problemática das pantallas artístico-culturais e o su proceso de recuperación selectiva dunha parte dos obxectos pasados; construída certa “pantalla”, ésta filtra a historia a través do presente e viceversa. Véxase Ramirez, J. A.: *Medios de masas e historia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

interpretación" en el que ésta acaba existiendo sin existir, suspendida en múltiples gérmenes que sólo las distintas miradas de los lectores pueden convertir en algo parecido a una colusión final.

Lo mejor de todo, sin embargo, es que este insobornable respeto por la complejidad de la realidad, este admirable pudor a la hora de penetrar en una materia tan poco trillada, termina, así, aplíquese la lectura que se aplique, derribando tópicos, dinamitando esquemas preconcebidos. Y de esta manera, el cine español de los años 50 no sólo deja de ser automáticamente, una vez finalizado el libro, el período reseco e infructuoso que ha venido describiendo, prácticamente hasta hoy mismo, nuestra historiografía cinematográfica de aspiraciones más "progresistas", sino que se revela un terreno de fertilidad y riqueza inigualadas en el seno de la cinematografía española: lejos de constituir un simple prólogo, el pórtico que conducirá a la "plenitud" del Nuevo Cine Español de los 60, va erigiéndose poco a poco, a medida que Heredero nos relata todos y cada uno de los detalles de su evolución, en una encrucijada básica, a la vez la muerte de todo un estilo nacional —el cine de cartón-piedra, que deja paso a la fluidez de la comedia, exagerando un poco la simplificación— y la emergencia de diversas semillas renovadoras, algunas de las cuales alcanzarán la mayoría de edad en los diez años siguientes.

Se trata, pues, de un panorama endiabladamente complicado, un terreno peligrosamente pantanoso en el que conviven lo mejor y lo peor, lo viejo y lo nuevo, la epopeya militarista y el realismo cotidiano, el relato pesadamente decimonónico y la más pura experimentación vanguardista, las más periclitadas estructuras industriales y el más juvenil de los impulsos creadores. Un cine que es una constante oposición de contrarios, fiel reflejo de la contradicción fundamental en la que vivía el país: la de un régimen caduco y obsoleto obstinadamente empeñado en subsistir a las mismísimas puertas de la modernidad. Y un objeto de análisis, de este modo, que no podría soportar otro abordaje que no estuviera basado también en la duplicidad, en la dialéctica entre la descripción de esa desfasada mole político-administrativa-industrial y la diversidad, la multiplicidad de significados fílmicos que fue capaz de crear, a veces a pesar de sí misma.

El estilo, la metodología de *Las huellas del tiempo* consiste en una minuciosa destilación de todo eso. Y es precisamente esa mezcla de rigor erudito y sabiduría analítica lo que acaba inscribiéndolo en la vanguardia de la investigación cinematográfica más estrictamente contemporánea, la que procede directamente de textos como —por citar la piedra fundacional del movimiento— *The Classical Hollywood Cinema*, de David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Staiger. Textos que, una vez totalmente agotada la fiebre hermenéutica de los 70, pretende devolver un poco las aguas a su cauce y establecer un cierto equilibrio entre la indagación histórica y el estudio lingüístico. Y textos que, por cierto, están —por fortuna— empezando a fructificar ya en este país gracias a muchos de los



investigadores que, desde una perspectiva ideológica similar, se están acercando a la historiografía del cine español en los últimos años, desde los Mírieto Torreiro y Esteve Riambau de *Temps era temps. La Escola de Barcelona i el seu entorn* hasta el José Enrique Monterde de *Veinte años de cine español (1973-1993)*, pasando incluso por el Julio Pérez Perucha de *Cine español: algunos jalones significativos (1896-1936)*.

La consigna general, así, consiste en sentar las bases metodológicas de una futura historia completa del cine español a partir no sólo de esas últimas tendencias de los estudios cinematográficos, sino también de la propia idiosincrasia del paciente, ese cine eternamente "bajo la paradoja", como afirmaba Monterde en el subtítulo de su libro, que, por una causa o por otra, siempre parece estar en lucha permanente contra sí mismo. Y de ahí que la aportación de Heredero acabe aglutinando algo de lo que nadie, de ahora en adelante, podrá prescindir: una estricta formalización de ese marco, la definitiva puesta de largo de un método a partir del cual el cine español deberá dejar de ser, definitiva y forzosamente, terreno abonado para ideólogos y moralistas de cualquier especie y condición, y enfilarse ya sin ambages este concurrido camino que lo está consagrando como un tema de análisis tan denso y complejo como cualquier otro, y, por supuesto, ya totalmente ajeno a tendencias, distorsiones y reduccionismos de todo tipo.

Carlos Losilla

## DICCIONARIO FILMOGRAFICO DE GALICIA

Emilio García Fernández

Santiago, Coordenadas, 1993. 338 págs.

Instalado desde hace años en Madrid en cuya Universidad Complutense desarrolla su actividad docente, García Fernández no ha olvidado sus orí-

genes como uno de los pioneros en el arduo terreno de la investigación de la historia del cine en Galicia. Prueba de ello en su *Diccionario Filmográfico de Galicia*.

El libro recoge un total de casi 800 fichas técnico-artísticas complementadas, cuando es posible, con una sinopsis argumental y textos ilustrativos elaborados en ocasiones por el autor o tomados de distintas fuentes hemerográficas.

La selección del material responde a los siguientes criterios: el formato —solamente se recogen aquellas cintas rodadas en 16 ó 35 milímetros—, las producciones gallegas (quedan excluidas las de vídeo experimental, y las que no contengan imágenes de nuestro país), así como realizaciones foráneas que se basen en un tema gallego o cuyos exteriores hayan sido rodados en nuestra comunidad autónoma.

Esta selección la justifica García Fernández señalando que él tiene un interés preferente por aquellas imágenes que puedan servir de punto de partida para un posible archivo gráfico de Galicia.

Esto no quiere decir que el autor olvide otros materiales. (s-8, o noticiarios rodados por NO-DO y Televisión Española) que aparecen recogidos en su *Historia del Cine en Galicia (1896-1984)*, con lo que esta nueva obra no sólo continúa la labor iniciada en aquella, sino que la complementa.

Rita Martín

### CRONICA DE CINE. O CARBALLIÑO 1900-1994

Miguel Anxo Fernández

A Coruña, CGAI (Col. Difusión), 1994. 189 págs.

Estamos acostumbrados a que los trabajos premiados en certámenes científicos tarden mucho en ser publicados o, en ocasiones, no lleguen a ver la luz. Afortunadamente no es el caso del trabajo de Miguel Anxo Fernández con el que el CGAI pone en marcha una nueva serie dentro de su colección *Difusión*.

Partiendo de las primeras exhibiciones celebradas en el café de Camilo López (1905), el autor inicia un recorrido en el tiempo que culmina con la apertura de la minisala Paradiso (1990), sin olvidar en su rigurosa aproximación a la evolución de las salas de exhibición la actividad desarrollada por las no comerciales (colegios, catequesis, Aula de Cultura, etc.). También dedica especial atención a las filmaciones realizadas en la villa, desde los reportajes de NO-DO hasta los documentales más diversos, haciendo hincapié en las cintas de ficción como *El Abejón* (Juan Pinzás, 1994) o la serie bri-



tánica *Monsignor Quixote* que ocupan un segundo capítulo en el que también tienen cabida los profesionales del cine vinculados a O Carballiño.

No podía quedar al margen de este estudio la ya larga y azarosa historia del Cineclub Carballiño que el autor articula a través de las diversas actividades desarrolladas por el mismo (ciclos, publicaciones, recuperación de materiales, Semanas de Cine etc...). Las Xornadas de Cine de Galicia, encuentro anual de profesionales gallegos de lo audiovisual —que cumplirán este año su decimosegundo aniversario— ocupan el cuarto apartado del estudio que se cierra con un acercamiento a las publicaciones periódicas de ámbito local que, desde distintas perspectivas, se ocuparon del hecho cinematográfico y de su repercusión en la sociedad e la época.

Por todo ello el interés de *Crónica de cine* no reside únicamente en su valor como estudio de ámbito local, sino que aporta una nueva pieza al todavía pequeño puzzle de la historia del cine en Galicia: además pone en evidencia uno de los problemas más penosos a los que ha de enfrentarse el investigador de este campo: la dificultad de acceder a unas fuentes documentales que, en el mejor de los casos, se encuentran en pésimo estado de conservación, cuando no han sido destruidas.

Rita Martín