

DVD

Extras pedagógicos: una ruta a explorar

Asier Aranzubia Cob

Lubitsch Musicals

Pedro Costa

Henri Cartier-Bresson

Cecil B. DeMille Classic Collection vol. 1 y 2

Extras pedagógicos: una ruta a explorar

Se ha repetido hasta la saciedad que la posibilidad de ofrecer materiales adicionales (los célebres extras) es una de las más evidentes ventajas del DVD con respecto al VHS. Lo que se ha reconocido, creo yo, con menor asiduidad, es que, hasta la fecha, la calidad (que no la cantidad) de los mencionados materiales adicionales suele dejar bastante que desear. Y es que, como ya se apuntara desde las páginas de esta misma sección, la «escolta de extras» que de ordinario acompañan y complementan a las ediciones digitales de las películas suelen ser «en la mayoría de los casos intrascendentes, a veces irritantes y, en ocasiones, hasta interesantes» (La Redacción “Presentación”, *Secuencias* nº 26, Segundo semestre 2007, p. 124). Yendo, sin duda, demasiado deprisa, me atrevería incluso a afirmar que lo preocupante no es tanto que los materiales adicionales carezcan, la mayor parte de las veces, del más mínimo interés, sino que lo verdaderamente alarmante es que apenas se haya comenzado a explotar la que en mi opinión es, de entre todas las posibilidades virtuales de los extras, aquella que, en principio, estaba llamada a ofrecer una mayor rentabilidad en términos estéticos. Hablo, claro está, del potencial pedagógico de estos materiales adicionales.

En un famoso texto publicado en *Cahiers du cinéma* con motivo del estreno de *Falso culpable*, Jean-Luc Godard llevaba a cabo una sencilla operación crítica que, contra lo que se suele pensar (y escribir), no era en absoluto frecuente en las páginas de los *cahiers* amarillos: identificaba y relacionaba planos que ocupaban posiciones alejadas dentro de la cadena sintagmática del film poniendo así, de paso, al descubierto el carácter estructural del relato. Aquella operación, esencial para el trabajo del analista, que Godard se veía obligado a realizar fiándose de su memoria sería después, con la llegada de los reproductores de VHS, en cierto sentido, mejorada (el crítico podía ahora volver una y otra vez sobre las imágenes). Sin embargo, no sería hasta la irrupción del DVD cuando dicha herramienta crítica conocería un desarrollo definitivo gracias a dos nuevas prestaciones. Por un lado, gracias a esa función del DVD que nos permite saltar de un punto a otro de la película sin necesidad de arrastrar (aunque sea a una velocidad superior a la habitual) toda la cinta, y, por otro, gracias a la división del cuadro en varias pantallas pequeñas creando así una suerte de multipantalla. Esta última función, que lo mismo sirve para que el espectador pueda contemplar simultáneamente dos versiones de un mismo film (una restaurada y otra sin restaurar, por ejemplo) o para reunir en un mismo encuadre varios planos de una misma película que aun estando ubicados en secuencias alejadas entre sí guardan un evidente parentesco, esta función, decía, no ha conocido, salvo honrosas excepciones (y en esto, como en todo lo que tiene que ver con pedagogía y cine, los franceses han tomado la delantera) el desarrollo que su incuestionable potencial didáctico hacía prever.

La reciente edición que de *Terre sans pain* ha preparado el Centro Pedagógico de Lyon funciona como un excelente compendio de buena parte de las posibilidades pedagógicas que se han ensayado hasta la fecha. Aunque antes no los he mencionado, los textos escritos que suelen complementar las ediciones más cuidadas (ya sea en forma de cuadernillo o DVD-ROM) acostumbran también a deparar gratas sorpresas. Tal es el caso, sin ir más lejos, del DVD-ROM que acompaña a esta reedición del célebre documental de Buñuel —en el que junto a los habituales textos de especialistas uno

puede encontrar, entre otras muchas cosas, una transcripción íntegra del comentario del film o reproducciones de documentos originales relacionados con la película— o del también excelente DVD-ROM que completaba la edición que Intermedio preparó en su momento de las *Histoire(s)* de Godard (con mención especial para el meticoloso y revelador texto de Natalia Ruiz) o, para terminar con un ejemplo en papel, el también exhaustivo cuadernillo (casi un librito) que David Oubiña escribiera como complemento para el *pack* de Martín Rejtman que editó el MALBA en 2005. Pero como adelantaba un poco más arriba, va

a ser en el terreno de la imagen donde el trabajo del Centro Pedagógico de Lyon alcance la categoría de modélico: y la alcanza, creo yo, no tanto porque nos ofrece la posibilidad de contemplar al mismo tiempo una copia censurada de la película y otra sin censurar, sino, sobre todo, porque el capítulo de los extras titulado «Terre sans pain en douze stations» resulta ser, a la postre, una rotunda confirmación práctica de las virtudes pedagógicas de la multipantalla. El *modus operandi* es sencillo: mientras la pantalla se va dividiendo en dos, tres o cuatro cuadros (a veces congelados, casi siempre en movimiento) la voz en *off* nos va explicando las relaciones (formales, temáticas...) que se establecen entre los distintos planos. Así, por ejemplo, en el capítulo titulado «Bestiario» la reunión, en un mismo cuadro, de planos del film en los que aparecen animales nos sirve para, entre otras cosas, descubrir que Buñuel filmaba a las bestias saliendo de los hogares hurdanos siempre de la misma manera.

Quisiera añadir, por último, algo que la sucinta descripción de los extras de *Terre sans Pain* acaba de poner, en cierta medida, de manifiesto: esto es, que el trabajo acometido por las gentes de Centro Pedagógico de Lyon parece ser (sobre todo desde el punto de vista de la tecnología) extremadamente accesible. Ahora lo que único que hace falta es que cunda el ejemplo.

ASIER ARANZUBIA COB



Lubitsch Musicals

Título: *Lubitsch Musicals*.

Distribuidora: Eclipse.

Zona: 1.

Contenido: Cuatro discos con los siguientes films:

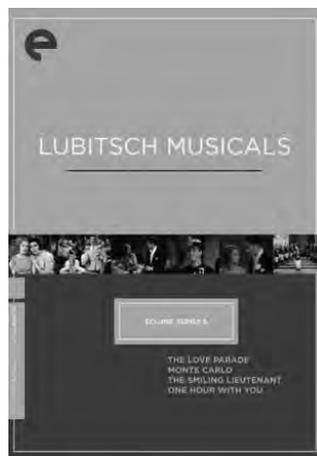
The Love Parade (El desfile del amor, 1929), *Montecarlo* (1930), *The Smiling Lieutenant* (El teniente seductor, 1931) y *One Hour With You* (Una hora contigo, 1932).

Formato de imagen: 1.20:1, 1.20:1, 1.20:1, 1.37:1 respectivamente.

Audio: Dolby Digital Mono Inglés.

Subtítulos: Inglés para sordos.

Precio: 59,95 \$



Ernst Lubitsch es uno de los realizadores que mayor fortuna han conocido en formato digital. Sin embargo, pese a la continua edición de muchos de sus títulos en DVD (en nuestro país Sherlock y Divisa han distribuido varias colecciones), hasta hace poco todavía eran varias las áreas de su filmografía que estaban completamente descuidadas. *Lubitsch Musicals* (febrero 2008), el Vol. 8 de la serie Eclipse / Criterion Collection viene a suplir una de esas carencias: sus primeras *talkies*.

No cabe duda de que Lubitsch, con sus comedias musicales, establecidas en escenarios reales o imaginarios de la Vieja Europa, inventó un género propio. Su ciclo de operetas —una mezcla de musical, comedia ligera y atrevida sexualidad, de acuerdo con la permisividad anterior a la implantación del

«Código Hays»— se compone en realidad de cinco films, de los cuales la actual entrega de Eclipse omite el que probablemente es el más célebre de todos ellos: *The Merry Widow* (La viuda alegre, 1934), protagonizado por Maurice Chevalier y Jeannette MacDonald, la pareja por antonomasia de estos largometrajes. Las razones están claras, pues los cuatro títulos integrados en el *pack* —*The Love Parade* (El desfile del amor, 1929), *Montecarlo* (1930), *The Smiling Lieutenant* (El teniente seductor, 1931) y *One Hour With You* (Una hora contigo, 1932); tres con Chevalier y tres con MacDonald— son producciones Famous Players Lasky / Paramount, que fueron adquiridas por MCA / Universal en 1958 dentro de un lote de 700 largometrajes realizados entre 1929 y 1949 (razón por la que el emblema de Universal, en color, precede al antiguo de la Paramount), mientras que el film excluido es de Metro-Goldwyn-Mayer. Aún así, *Lubitsch Musicals* supone una importante recuperación, sobre todo en lo que atañe a *The Love Parade* y *The Smiling Lieutenant*, obras de acceso absolutamente restringido en el ámbito español. La también desconocida *Montecarlo* pudo ser vista en varios canales digitales hace algunos años, y la excepción en este sentido la constituye *One Hour With You*, único film que estaba realmente a disposición del público a través de Sherlock.

Con estas comedias musicales Lubitsch se demostró como un auténtico creador del lenguaje cinematográfico impuesto por el sonido, combinando la herencia visual del cine mudo y su estilo personal (el ya acuñado en la época «toque Lubitsch», basado en la elipsis, lo sugerido mediante los espacios en *off*—sus famosas puertas cerradas—, la concentración de la información en pequeños detalles y objetos llenos de significado, etcétera), con las posibilidades del nuevo medio. Fue el primero que supo utilizar de forma fluida y creativa la tecnología que se le imponía, superando con éxito la concepción del mero teatro filmado, imperativa en Hollywood hasta entonces. Como dice Scott Eyman, *The Love Parade* «... es un logro asombroso para haber sido rodada en el verano de 1929; el espectador en ningún momento tiene que mostrarse indulgente con cualquier rasgo primitivo propio de las primeras películas sonoras» (*Ernst Lubitsch: Risas en el paraíso*, Madrid, Plot, 1999, p. 152). Situada en el reino de fantasía de Sylvania y protagonizada por el tándem Chevalier-MacDonald, ella es una reina y él

un príncipe, la trama se centra en las desavenencias conyugales y éste es básicamente el esquema que se repetirá en las demás. También está acreditada por ser la primera que integró los números musicales en la trama argumental haciendo avanzar la acción, en lugar de detenerla. Otro rasgo común es la presencia de auténticos debutantes en todas estas obras; ésta era la segunda intervención de Chevalier en Hollywood y la primera de MacDonald. *Montecarlo*, donde Chevalier es sustituido por el veterano del teatro británico Jack Buchanan (quien al poco regresaría a su país y hoy es más recordado por su papel de pretencioso productor de *The Band Wagon* [Melodías de Broadway, 1953], de Vincente Minnelli), es la más destacable por sus números musicales, incluyendo *Beyond the Blue Horizon*. Téngase en cuenta, asimismo, el encantador homenaje que realiza Lubitsch de *Foolish Wives* (Esposas frívolas, 1922), de Erich von Stroheim. Reyes y príncipes vuelven a darse cita en *The Smiling Lieutenant*, donde Chevalier aparece acompañado en esta ocasión por Claudette Colbert y Miriam Hopkins. Considerada una película perdida hasta la década de 1980, paradójicamente es la mejor transferida de los cuatro títulos del volumen. *One Hour With You*, *remake* que realizó Lubitsch de su silente *The Marriage Circle* (Los peligros del flirt, 1924), de nuevo con Chevalier y MacDonald, presenta la particularidad de estar modulada a través de los parlamentos de Chevalier a cámara, dirigiéndose abiertamente al espectador —como al inicio de *The Love Parade*. Fue comenzada por George Cukor, con Lubitsch como supervisor, retomada por el berlinés al poco del inicio del rodaje y, finalmente, objeto de una acalorada disputa legal por las credenciales de la dirección. A día de hoy, la balanza sobre la autoría todavía depende de la fuente que se decida consultar.

Como es habitual en las series de Eclipse / Criterion Collection, la edición no posee contenidos extras ni posibilidad de subtítulo, únicamente en lengua inglesa; cada film se presenta en un estuche individual con un escueto comentario.

CARMEN GUIRAIT GOMAR

Pedro Costa

Título: *Pedro Costa*.

Distribuidora: Intermedio.

Zona: 2.

Contenido: Un libro y cuatro discos con el siguiente contenido:

No cuarto da Vanda (En el cuarto de Vanda, Pedro Costa, 2000), *Où git votre sourire enfoui?* (¿Dónde yace tu sonrisa escondida?, Pedro Costa, 2001), *Juventude em marcha* (Juventud en marcha, Pedro Costa, 2006).

Formato de imagen: 1.33:1 / 4:3, excepto *Tout refléurit*, 1.33:1 / 16:9.

Audio: Mono 2.0 / Dolby Digital, excepto *No cuarto da Vanda*, Stereo 2.0 / Dolby Digital.

Subtítulos: Español, excepto *No cuarto da Vanda*, español y francés.

Contenido extra: DVD-Rom con biografía de Pedro Costa por Glòria Salvadó Corretger, *Tout refléurit* (Todo refflorecido, Aurélien Gerbault, 2006), *6 Bagatelas* (Pedro Costa, 2003) [6 escenas inéditas], *Il viandante* (El caminante, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1999) [Cortometraje], *L'arrotino* (El afilador, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1999) [Cortometraje].

Precio: 49,95 €



Existe una creencia que se extiende peligrosamente entre la cinefilia, especialmente en España: la innovación en el cine ya no existe, el radicalismo de genios como Bresson, Godard y los Straub no ha tenido un digno relevo. Y los clásicos, de Hawks y

Ford a Ozu y Mizoguchi, quedan muy lejos y apenas rastro de ellos en el cine de hoy.

Si reducimos el abanico de posibilidades a lo que las salas convencionales nos ofrecen, tendremos vía libre para la evocación del esplendoroso pasado del cinematógrafo y la negación de su presente. En esta línea, las últimas obras del director portugués Pedro Costa han sido ignoradas por las distribuidoras de nuestro país pese a los constantes reconocimientos internacionales que han recibido. Sirvan como ejemplo las palabras de una figura tan significativa como Jonathan Rosenbaum, quien en 2007 señaló que «las películas de Pedro Costa son el cine del futuro» (Jonathan Rosenbaum, *Chicago Reader*, 15/11/2007).

El cofre dedicado al cineasta portugués que Intermedio ha editado recientemente, viene a remediar la ceguera crónica de nuestros distribuidores y a rebatir la visión melancólica de muchos cinéfilos. Los tres largometrajes que lo integran, *No cuarto da Vanda* (En el cuarto de Vanda, 2000), *Où gît votre sourire enfoui?* (¿Dónde yace tu sonrisa escondida?, 2001) y *Juventude em marcha* (Juventud en marcha, 2006), los más recientes de su autor hasta la fecha, mantienen una relación estrecha con la Historia del cine significando al mismo tiempo un decisivo paso al frente. Aunque habrá quién piense que la afirmación de Rosenbaum es exagerada, el camino emprendido por Costa especialmente desde *No cuarto da Vanda* merece una valoración particular.

Su tercera película, *Ossos* (1997), supuso su primera incursión en el barrio lisboeta de Fontainhas, uno de los más pobres y castigados de la ciudad. El sistema de producción de *Ossos*, incluso su narrativa, eran las de una película (relativamente) convencional, rodada en 35mm. Con *No cuarto da Vanda*, Costa cambió radicalmente su método, aproximándose a estrategias cercanas al documental, rodando en vídeo y conviviendo con los habitantes de Fontainhas. Aparentemente, la película es un retrato de una de las vecinas del barrio, Vanda Duarte, quien ya había participado en *Ossos*. Vanda y su hermana Zita, hablan sobre las dificultades de la vida en Fontainhas, de su adicción a las drogas, de cómo sus padres fundaron el barrio. Costa no se limita a registrar los testimonios de Vanda y sus vecinos, su cámara se integra en el paisaje dejando vía libre a sus habitantes para mostrarse tal y como son. En *No cuarto da*

Vanda, Costa reconstruye los recuerdos, las anécdotas, las tragedias de Fontainhas justo en el momento en el que el barrio está siendo destruido y sus vecinos desplazados a casas de protección oficial. Esta labor de reconstrucción se volverá más compleja en *Juventude em marcha*, en la que Costa sigue los pasos de los antiguos habitantes de Fontainhas, ahora recolocados en un nuevo barrio. El pasado y el presente de Ventura, un inmigrante de Cabo Verde que participó en la construcción de Fontainhas, son la base de la película. En el inicio, encontramos a Ventura como un hombre viejo y solitario, marcado por una existencia repleta de fracasos: fue alcohólico, su mujer le abandonó y está lejos de su país. El caboverdiano es lo más parecido a un *cowboy*, un hombre con valores que no funcionan en el momento y en el lugar en el que vive. Costa reconstruye el pasado de Ventura mediante un novedoso uso del *flashback*, ofreciendo además una visión única de la Revolución del 25 de abril desde la perspectiva de los inmigrantes. Otro de los aspectos fundamentales de la película es el reencuentro con Vanda Duarte, ahora recuperándose de su adicción a las drogas y habiendo formado una familia.

Tanto en *No cuarto da Vanda* como en *Juventude em marcha* resuenan los ecos del mejor Tourneur, de Ozu y de Straub. Pero este eclecticismo de influencias cinéfilas permanece siempre al servicio de las vidas de personas reales, auténticas fuentes de inspiración de la obra de Costa. «Con *No cuarto da Vanda* sentí que había encontrado un lugar, una gente con la que trabajar. Antes de ir a Fontainhas nunca había percibido nada igual. Por eso decidí proseguir esta experiencia con *Juventude em marcha* y pienso continuar allí, con ellos» (JH Estrada, entrevista con Pedro Costa, Lisboa, agosto 2008).

Los dos largometrajes que completan el *pack* son sendos documentales sobre cine. En *Où gît votre sourire enfoui?*, Costa rinde homenaje a sus ídolos-maestros Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Rodada durante el montaje de *Sicilia!* (Straub & Huillet, 1999), la película es tanto una impagable lección de cine como una asombrosa revisión de la comedia romántica a lo Cukor. Straub y Huillet trabajan, discuten y se atacan como Hepburn y Tracy lo hacían en *Adam's Rib* (La costilla de Adán, George Cukor, 1949). Y, como en el clásico de Hollywood, pese a todos los conflictos, el amor del uno por el otro termina por imponerse.

La otra película-retrato de cineastas que ha incluido Intermedio, más limitada en ambición y resultado que la obra sobre los Straub, es *Tout refléurit* (Todo refflorecedo, 2006) realizada por Aurélien Gerbault. Se trata de un interesante *making of* de *Juventude em marcha*, imprescindible para entender la forma de trabajo de Costa. Seguimos al director en su inalterable rutina, su viaje diario en autobús hasta el barrio, observamos el rodaje y el montaje de su película, su rigor en cada uno de estos procesos y le acompañamos en una visita a las ruinas de lo que fue Fontainhas. *Tout refléurit* es una obra apasionante para los fanáticos del cine de Costa y una introducción ideal para los que no conozcan su trabajo.

A parte de los cuatro discos, Intermedio pone la guinda con un libro que incluye una extensa conversación del crítico de *Cahiers du Cinéma* Cyril Neyrat con Costa y *Mutual Films*, un magnífico ensayo en imágenes realizado por Andy Rector.

Teniendo en cuenta la radical apuesta estética de Costa, utilizando vídeo digital e iluminando casi todos sus planos simplemente con luz natural, la calidad de imagen y sonido de los cuatro discos es excelente. Si a esto unimos la importancia del material adicional, podemos concluir que Intermedio ha realizado una edición difícilmente superable. Es cierto que siempre se puede pedir algo más, y la inclusión del último cortometraje de Costa, *Tarrafal* (2007), hubiera sido un logro destacable. Pese a esta pequeña ausencia, Intermedio ha vuelto a demostrar que está a la cabeza de las distribuidoras españolas, no sólo por el tipo de obras que edita, sino por el cuidado que dedica a las mismas.

J.H ESTRADA

Henri Cartier-Bresson

Título: Henri Cartier-Bresson.

Distribuidora: Avalon.

Zona: Todas las zonas.

Contenido: Dos DVD y el libro *Henri Cartier-Bresson*.

DVD 1: 177'. Contiene cinco películas dirigidas por Cartier-Bresson:

Victoire de la vie (1937), *L'Espagne vivra* (1938), *Le retour* (1945), *California Impressions* (1970) y *Southern Exposures* (1970).

DVD 2: 133'. Contiene seis películas consagradas a la obra de Cartier-Bresson:

Henri Cartier-Bresson. Biographie d'un regard (Heinz Bütler, 2003), *L'aventure moderne* (Roger Kahane, 1975), *Contacts* (Robert Delpire, 1994), *Flagrants délits* (Robert Delpire, 1967), *Une journée dans l'atelier d'Henri Cartier-Bresson* (Caroline Thiénot Barbey, 2005), *Écrire contre l'oubli: lettre à Mama-dou Bâ* (Martine Franck y Henri Cartier-Bresson, 1991).

Audio: Francés e inglés.

Subtítulos: Castellano.

Precio: 39,95 €



La edición del cofre *Henri Cartier-Bresson* pone al alcance del público la posibilidad de conocer y adentrarse en la obra, tan heteróclita como apasionante, del fotógrafo que el pasado 2008 hubiera cumplido los cien años. Hasta ahora, su obra cinematográfica había dormido, semidesconocida, en los archivos de museos y cinematecas, a excepción de alguna muestra ocasional con motivo de festivales o retrospectivas. Sin embargo, las películas de Cartier-Bresson tienen una importancia excepcional, tanto desde un punto de vista histórico, como si las consideramos en el contexto de su obra fotográfica (las películas que rodó en España durante la guerra civil constituyen el único testimonio que dejó el fotógrafo de este acontecimiento, pues decidió abandonar la Leica en aquella ocasión).

Tras aprender técnicas cinematográficas con Paul Strand en Estados Unidos, los comienzos de Cartier-Bresson en el mundo del cine tuvieron lugar en el

seno de la política cultural del Frente Popular, primero en Francia y después en Estados Unidos y en España. Tras trabajar como ayudante de dirección de Jean Renoir en *La vie est à nous* (1936), realizada por encargo del Partido Comunista Francés, y *Une partie de campagne* (1936), Cartier-Bresson viajó a Estados Unidos y comenzó su colaboración con la productora independiente Frontier Films, la expresión cinematográfica más fehaciente del Cultural Front.

De la mano de Herbert Kline y Geza Karpathi, la productora había realizado un primer documental de apoyo a la República española en colaboración con el American Medical Bureau to Aid Spanish Democracy, *Heart of Spain* (Herbert Kline, 1937). Precisamente con Kline, director junto al que firmó *Victoire de la Vie*, se estrenó Cartier-Bresson como director cinematográfico. *Victoire de la Vie*, o *Return to Life* (título de la versión en inglés) es, junto a *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937) y la mencionada *Heart of Spain*, uno de los hitos de la producción documental estadounidense sobre la guerra civil española. En este sentido, es de lamentar que una tan ambiciosa edición de las obras de Cartier-Bresson como la que aquí reseñamos no incluya la versión americana de la película, cuyo montaje y comentario (realizado por Ben Maddow bajo el seudónimo de David Wolf) fueron adaptados en Estados Unidos a instancias de Paul Strand y Leo Urwitz.

Se trata, en todos los casos, de documentales fieles al principio de que el fotógrafo es una persona que debe tener un punto de vista y comunicarlo (declaraciones de Cartier-Bresson extraídas de la película *L'aventure moderne* [Roger Kahane, 1975], incluida en el cofre reseñado). Durante la primera etapa de su producción, entre 1938 y 1945, en las películas de Cartier-Bresson el «punto de vista», en consonancia con el aire de los tiempos, es de cariz marcadamente político y se inscribe en la corriente del documental *engagé* que cultivaron cineastas como Joris Ivens, Henri Storck o Esfir Shub. Mención especial merece, en este sentido, *Le retour* (1945), una película sobre el regreso de los prisioneros de los campos nazis a sus hogares tras la liberación en 1945, en la que Cartier-Bresson se implicó de manera personal después de haber pasado tres años como prisionero en un campo cercano a Heidelberg.

En lo que respecta a las películas realizadas durante 1970 para la cadena de televisión estadouni-

dense CBS News, la posición del fotógrafo, sin dejar de constituir una mirada crítica, se acerca más a la etnografía en su viaje particular a la América profunda.

La edición de las películas de Cartier-Bresson constituiría, pues, una exhaustiva aproximación a su producción fílmica si no fuera porque, sólo una semana antes de que comenzara a escribirse esta reseña, se producía el descubrimiento de la película perdida que el fotógrafo codirigió en España, también con Herbert Kline, en 1938: *With the Lincoln Battalion in Spain* (la película fue encontrada en los archivos de la Brigada Lincoln [ALBA] por Juan Salas, profesor de la Universidad de Nueva York, quien hizo público el hallazgo en la lista de correo del ALBA el 10 de diciembre de 2008). Con la aparición de este documental queda completa la filmografía del fotógrafo francés, durante tanto tiempo inaccesible. El feliz hallazgo deja en parte obsoleta, sin embargo, la edición de la filmografía en DVD aparecida en Francia en 2006 y en España en 2008.

El segundo DVD ofrece lo que, según la edición francesa es una «mirada en perspectiva a la obra de Henri Cartier-Bresson gracias a una serie de documentales que le han sido consagrados». Se trata de un conjunto de documentales producidos entre 1962 y 2005 en los que, con mayor o menor fortuna, se aborda la obra de Cartier-Bresson, sobre todo en su faceta de fotógrafo y pintor-dibujante. De especial interés resulta el excelente documental realizado por Roger Kahane en 1975 para el Institut National de l'Audiovisuel (INA), *L'aventure moderne*, una película que, además de ofrecer una profunda entrevista a Cartier-Bresson, nos muestra el peculiar modo de trabajo del fotógrafo.

Curiosamente, poco se habla en estos documentales sobre su oficio en el campo del cine. Un vacío que se manifiesta también, lamentablemente, en la bibliografía existente sobre la obra del autor. El librito que acompaña el estuche de películas parece estar destinado a suplir la carencia documental y teórica de una reflexión en torno a la obra cinematográfica de Cartier-Bresson. Ello, claro está, en la medida en la que una publicación de esas características lo permite, pues el texto de Serge Toubiana *Los documentales de Henri Cartier-Bresson* funciona, a todas luces, como elemento contextualizador de los materiales incluidos en el cofre, sin mayor ambición analítica al respecto. Además del texto de Toubiana se incluyen las fichas técnicas de las películas (una

vez más, sin referencia a la versión estadounidense de *Victoire de la Vie*) y algunos documentos relativos a las mismas (alguna reseña de la prensa de la época o el permiso de rodaje de *Le retour*). Nos queda, pues, esperar que la difusión de las películas de Henri Cartier-Bresson en DVD sirva para atraer la atención de estudiosos que se decidan a abordar esta interesantísima faceta de su obra.

SONIA GARCÍA LÓPEZ

Cecil B. DeMille. Classic Collection. Vol. 1 y 2.

Título: Cecil B. DeMille. Classic Collection.

Volumen 1: 1914-1919

Volumen 2: 1919-1926

Distribuidora: Track Media-Llomentol.

Zona: 2.

Contenido: 12 discos, distribuidos en dos volúmenes.

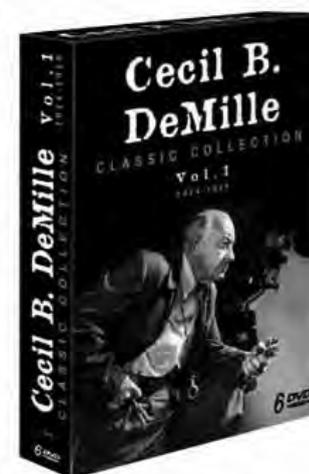
Formato de imagen: 4:3.

Audio: Mudo.

Subtítulos: Español.

Contenido extra: *Miss Lulu Bett*, Homenaje a Cecil B. DeMille, Featurette de *The Ten Commandments* (Los diez mandamientos, 1956).

Precio: 36 € cada volumen.



La publicación en nuestro país de dos estuches con doce DVD, conteniendo dieciséis películas del período mudo de Cecil B. DeMille, es una buena oportunidad para acercarse a la obra de uno de los pio-

neros del cine norteamericano. La figura de DeMille, hoy prácticamente olvidada, estuvo en primera fila durante casi toda su carrera, que se extiende desde 1914 hasta 1956, a lo largo de setenta películas.

Cecil Blount DeMille (1881-1959), era hijo de Henry Churchill DeMille, profesor de lengua y literatura inglesa y, posteriormente, dramaturgo de éxito, que había trabajado con el famoso empresario teatral David Belasco, para el que escribió varias obras.

Cecil empezó a trabajar en el teatro, en 1900, como actor, para después pasar a ser director, empresario y autor. En 1912 se asoció con Jesse L. Lasky, un empresario de variedades, y Samuel Goldwyn, un vendedor de guantes, para invertir sus ahorros en alguna actividad lucrativa. Ésta se concretó en la creación de la Jesse L. Lasky Feature Play Company, una productora cinematográfica que inició su andadura el 29 de diciembre de 1913, con el rodaje de *The Squaw Man*, dirigida por Oscar Apfel y Cecil B. DeMille e interpretada por Dustin Farnum. Esta película, que se considera habitualmente como la primera que se rodó en Hollywood, costó 15.450 dólares y obtuvo unos ingresos de 255.000. Era el inicio de la carrera de un nuevo cineasta, que tuvo siempre como norma el que sus films fuesen una inversión económica segura, al tiempo que un entretenimiento y un medio de comunicación.

La presente edición de películas del período mudo de Cecil B. DeMille, se desarrolla en dos volúmenes. El primero abarca de 1914 a 1918, en donde en seis DVD se nos ofrecen los diez films siguientes: *The Squaw Man* (El prófugo, 1914), *The Virginian* (El virginiano, 1914), *The Cheat* (La estafa, 1915), *Carmen* (1915), *Joan the Woman* (Juana de Arco, 1916), *A Romance of the Redwoods* (Un romance en los Redwoods (1917), *The Little American* (La pequeña americana, 1917), *The Whispering Chorus* (Las voces de la conciencia, 1917), *Old Wives for New* (A las mujeres, 1918) y *Don't Change Your Husband* (No cambies de esposo, 1918).

El segundo volumen abarca de 1919 a 1926, en donde en otros seis DVD figuran, además de los extras, las seis películas siguientes: *Male and Female* (Macho y hembra, 1919), *Why Change Your Wife?* (¿Por qué cambiar de esposa?, 1919), *(The Affairs of Anatol* (El señorito Primavera, 1920), *Manslaughter* (El homicida, 1922), *The Road to Yesterday* (La huella del pasado, 1925) y *The Volga Boatman* (Los baletos del Volga, 1925).

La importancia de Cecil B. DeMille, como pionero de la industria cinematográfica estadounidense, está fuera de toda duda y su nombre figura, por méritos propios, al lado de los de David Wark Griffith y Thomas Harper Ince. Su carrera en el período mudo abarca trece años, desde 1914 hasta 1926, en los que realiza 51 películas. Estas obras se pueden agrupar en tres etapas. En primer lugar realiza adaptaciones de conocidos dramas teatrales y novelas populares, intentando producir films de categoría, de varias bobinas, con un argumento bien construido y bien interpretado. «Films que [...] se exhibieran por su propio valor como un nuevo modo de representación dramática», como escribió el propio DeMille. Después tiene un primer contacto con el cine histórico, para decantarse, finalmente, por comedias sobre el matrimonio y los problemas que originan la frivolidad y los amoríos fáciles. De su primera etapa se incluyen títulos como *The Squaw Man*, su opera prima, codirigida con Oscar Apfel, en donde se utilizan inteligentemente elementos tales como la profundidad de campo, los escenarios naturales y las sobreimpresiones. Un año después, en 1915, DeMille ya domina los resortes del arte y del espectáculo cinematográfico. Dos buenos ejemplos de ello son *Carmen* y *The Cheat*. Para la primera de estas películas contrata a la cantante de ópera Geraldine Farrar, por una cifra elevadísima, pero con un resultado muy positivo en taquilla, gracias a la buena acogida que tuvo la película. En *The Cheat* el estilo de DeMille llega a su plenitud. Aunque el argumento es en exceso sentimental, la puesta en imágenes del mismo causó una gran sensación en todo el mundo. La utilización de los primeros planos, el uso de la iluminación con un incuestionable valor dramático—por ejemplo, en la secuencia de la celda con la sombra de los barrotes—, el movimiento dentro del plano—como los de las masas en la escena del juicio, etcétera—, fueron elementos de extraordinaria novedad, al margen de la carga erótica que tenían las imágenes, poco habitual en el cine de esos años. El éxito de la película, artístico y económico, fue fulgurante. A los elogios de Louis Delluc, que dijo «es el primer film que mereció el nombre de film», se unió la aceptación del público, como parecen corroborar los diez meses de permanencia en el local de estreno en París.

Su acercamiento al cine histórico que, más adelante, ya en la época sonora, tanta fama le daría, se

concreta en *Joan the Woman*, realizada con la clara intención de apoyar la intervención de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. La historia de *Joan the Woman* se encuadra entre un prólogo y un epílogo, que suceden en «1936. Una trinchera inglesa en algún lugar de Francia», como indica uno de los rótulos del film. Con un notable despliegue de medios materiales y una eficaz resolución de las escenas de masas, batallas y asaltos, la película es un claro ejemplo de la maestría de DeMille para el cine espectacular, aunque sin olvidarse de los aspectos más humanos e íntimos de su personaje. También en esta línea de propagandista de la intervención bélica se encuentra *The Little American*, donde se utiliza la figura de Mary Pickford, un icono para el público norteamericano, para exaltar los sentimientos antigermánicos, ya que el espectador asiste, estupefacto, al intento de violación de un malvado teutón a la «novia de América».

1918 es un año clave en la carrera de DeMille. Abandona los temas que ha utilizado hasta ahora y se centra en la comedia, desde la sentimental a la dramática, pasando por la frívola y la moralista. Coincide este período con el final de la Primera Guerra Mundial, que conlleva un cambio en los gustos del público respecto a los papeles femeninos. DeMille, con su desarrollado instinto para captar dichos cambios, se dio cuenta que debería de utilizar actrices que aunasen los aspectos transgresores con los comportamientos moralistas. Para plasmar todo ello trabajará, sobre todo, con Gloria Swanson, en una serie de películas que la lanzarán, definitivamente, al estrellato.

Don't Change Your Husband, *Male and Female*, *Why Change Your Wife?* y *The Affairs of Anatol*, sirven de inmejorables ejemplos de comedias con las que DeMille alcanzó el reconocimiento definitivo. Se trata de películas divertidas, de aparente ligereza, donde se unen la sátira moralista con la presencia del erotismo. Los argumentos están centrados en las relaciones entre hombres y mujeres, dentro y fuera del matrimonio, en donde, entre escenarios lujosos y caros vestidos, emerge la figura femenina. Se trata de una mujer emancipada, provocadora y libre de prejuicios, de la que se nos ofrecen numerosas escenas en las que se dedica a bañarse y arreglarse, lo cual da pie a que la podamos ver en ropa interior. Estas escenas, de un erotismo desconocido hasta la época, tuvieron un impacto extraordinario en el pú-

blico, que aupó a varias de estas películas como las más taquilleras de esos años. Pero, poco a poco, un creciente moralismo y un acusado conservadurismo va apoderándose de su cine. Y sus heroínas, de apariencia transgresora y con aires de vampiresa, van resolviendo sus conflictos volviendo al redil matrimonial. La colección de películas objeto de esta reseña, se cierra con *The Volga Boatman*, un ejemplo de los gustos y aptitudes de DeMille. Ambientada en la Revolución Rusa, el director se olvida pronto de la situación social, para centrarse en los amores entre el joven revolucionario y la bella aristócrata. El momento cumbre es cuando los soldados zaristas obligan a la aristócrata, a la que confunden con una campesina, a que se desnude. La realización de la secuencia, en la que nunca se ve a la mujer, juega con la iluminación, el montaje y la interpretación de una forma magistral, para ir creando una atmósfera de tensión y un clímax emocional. Como detalle anecdótico se puede señalar que la novelización de esta película se publicó en España, por Ediciones Bistagne (Barcelona, 1931), en su colección «El Film Ruso», junto a otras que sí eran, realmente, de nacionalidad soviética.

La publicación de estos dos volúmenes es una excelente oportunidad de acercarnos al período mudo de la obra de uno de los grandes de Hollywood, para poder estudiar el inicio de su carrera y su posterior evolución, para conocer los films con los que marcó hitos artísticos y económicos y para disfrutar de las grandes estrellas que poblaron sus obras. Sin embargo, la edición llevada a cabo por Track Media-Llamentol merece un comentario aparte, totalmente desfavorable. Por un lado, las copias que se nos ofrecen son de una muy deficiente calidad de imagen. En algún caso, como en *The Road to Yesterday*, roza lo inadmisibles, ya que esta pérdida de calidad transforma las imágenes en manchas borrosas. Por otro lado, no parece de recibo el ofrecer esta colección sin el acompañamiento de un folleto donde se dé información y documentación sobre DeMille, la biografía, la filmografía, las películas, etcétera. Un ejemplo de lo lamentable de la edición, del descuido con el que se ha hecho y de la tomadura de pelo que supone para el comprador, son los extras. Estos son la película *Miss Lulu Bett* (William DeMille, 1921), un montaje de tres minutos con imágenes procedentes de diversos noticiarios, material publicitario sobre *The Ten Commandments* (Los diez mandamien-

tos, 1956) con una duración de diez minutos, unas imágenes de un minuto con motivo de su muerte, y fragmentos de entrevistas a cineastas y colaboradores, con una duración de diez minutos. Cuando se aprecia que, excepto el film de William DeMille, el hermano mayor de Cecil, los otros extras no tienen nada que ver con el momento cronológico del que es objeto la colección, que es el período 1914-1926, se comprueba la insensatez de semejantes extras. Un mero detalle, si se quiere anecdótico, que indica la negligencia y el descuido con que se ha realizado esta edición, es la utilización de los títulos en español que se les da a las películas, que no corresponden, en algunos casos, a la realidad. Así *The Cheat* se estrenó en España como *La marca del fuego*, mientras que aquí se la ha titulado *La estafa*. Igualmente *The Little American* se estrenó con el título *La pequeña heroína* mientras que aquí figura como *La pequeña americana*. Para terminar, una recomendación, alternar la visión de estas películas de Cecil B. DeMille, que ocupan estos dos volúmenes, con la lectura de su autobiografía, *Mis diez mandamientos. Memorias* (Ediciones JC. Madrid, 2005).

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ MONTALBÁN