

EL ÚLTIMO MOHICANO

Título: *El último mohicano*

Director: Clarence L. Brown y Maurice Tourneur

Distribuidora: Classicmedia (Cinema International Media). «Colección Cine Mudo»

Zona: 2

Contenido: Un disco

Formato de imagen: 4:3 / 1.33:1 (tintes de color)

Audio: Dolby Digital Mono
(locución en castellano).

Rótulos: castellano / inglés

Precio: 13,50 €



Esta versión de 1920 de *The Last of the Mohicans* (traducida por Classicmedia para el DVD como *El último mohicano*; la cinta no se estrenó en España) está considerada todavía hoy como la mejor adaptación cinematográfica de la novela homónima (1826) de James Fenimore Cooper, tantas veces llevada a la pantalla.

Codirigida por Maurice Tourneur y Clarence Brown (acreditado como Clarence L. Brown), a propósito de su autoría existe toda una controversia historiográfica. Se trató de un film independiente, producido por el primero –a través de Maurice Tourneur Productions, Inc.– al margen del naciente *studio system* de Hollywood y cuya distribución corrió a cargo de la efímera Associated Producers, Inc., entidad fundada por Thomas H. Ince tomando como modelo la mucho más famosa United Artists (1919). Además de Ince y

Tourneur, a ella se sumaron Allan Dwan, Mack Sennett, Marshall Neilan, George Loane Tucker y J. Parker Read, Jr., todos ellos pioneros de la primera era del cine que intentaban mantener su independencia frente a las grandes firmas verticalmente integradas, las cuales controlaban ya en 1920 las tres ramas del negocio (producción, distribución y exhibición): Famous Players-Lasky Co. (más tarde llamada Paramount), Loew's / Metro Pictures Co. (todavía sin Goldwyn Pictures Co.) y Fox Film Co. No lo lograron. Associated Producers, Inc., establecida a finales de 1919, quebró en 1922 y *The Last of the Mohicans* fue el único éxito financiero que conoció la sociedad.

The Last of the Mohicans era un proyecto íntegramente concebido y producido por Tourneur como director en solitario. Y Brown, su mano derecha desde 1915, iba a asumir sus funciones habituales de ayudante de dirección, montador y director de la segunda unidad en exteriores. El rodaje se inició según lo previsto, pero a las dos semanas Tourneur cayó enfermo y Brown tomó a su cargo la realización desde ese momento –de acuerdo con sus declaraciones, filmó tres cuartas partes de la película (otros miembros del equipo técnico afirman que acometió el 90%)–. Luego, en lo que concierne a su autoría, los hechos están bastante claros: planificada por Tourneur, quien supervisó a diario las tomas filmadas e insistió en la repetición de multitud de escenas, fue rodada casi en su totalidad por Brown. Ahora bien, el por qué de tanta discusión responde a una cuestión fundamental: por unanimidad se la ha juzgado la mejor película de Tourneur –su obra maestra (cfr. William K. Everson, *American Silent Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1978, pp. 69 y 151)–. Una auténtica paradoja, desde luego, pues se trata de una película ejecutada en su mayor parte por su ayudante.

A este respecto, llama la atención la inversión de los nombres de los dos co-directores llevada a cabo por Classicmedia en la carátula de la edición de DVD, donde, a voluntad y sin justificación, se ha situado a Brown antecediendo a Tourneur

(así lo hemos mantenido en la información que aportamos al comienzo de esta reseña, aunque no se corresponde con la veracidad histórica del largometraje). Esto no hace sino poner de relieve el completo olvido en que se halla la figura del cineasta Maurice Tourneur en la actualidad –únicamente mencionado (si es que eso ocurre) como el padre del director Jacques Tourneur–. Por otro lado, no es que Clarence Brown sea mucho más conocido, pero, tras separarse de su maestro, se embarcó en una exitosa y longeva carrera en Hollywood que se prolongó hasta 1953; dirigió a Greta Garbo en más ocasiones que cualquier otro –siete en total–, incluyendo *El demonio y la carne* (*Flesh and the Devil*, 1926) y *Anna Karenina* (*Ana Karénina*, 1935), y en su filmografía pueden encontrarse «clásicos» de la historia del cine como *National Velvet* (1944), el film que convirtió en estrella a Elizabeth Taylor, y *El despertar* (*The Yearling*, 1946). En clara contraposición, *The Last of the Mohicans* fue la última producción de éxito mayoritario de Tourneur, quien, en 1926, abandonó Norteamérica y volvió a su Francia natal. Todo lo cual explica la alteración de los nombres de ambos en la carcasa.

A pesar de este olvido, Tourneur fue uno de los grandes pictorialistas de la era silente. De acuerdo con Richard Koszarski, en torno a 1918 «... su reputación como el artista más sensible de la pantalla estaba en su punto más alto. Ni siquiera D. W. Griffith fue considerado su igual en términos de efectos fotográficos, de “delicadeza” temática e incorporación total del simbolismo, entonces una virtud artística extraordinariamente considerada...» (*Fort Lee: The Film Town*, Roma, John Libbey, 2004, p. 242). Efectivamente, sus películas eran altamente valoradas por los críticos del periodo, quienes continuamente las calificaban de «pictóricas», «poéticas» y «artísticas».

The Last of the Mohicans evidencia eso y más. En lo que atañe al ámbito estilístico y visual, el film es impecable: una mezcla consciente de estilización pictórica y naturaleza filmada en exteriores (siempre cuidadosamente encuadrada y

diseñada). Los dispositivos plásticos y de iluminación propios del director francés dominan la cinta, tanto en interiores como en espacios abiertos: composiciones de primer término oscuro, siluetas a contraluz, diseños geométricos en negro y, cómo no, su siempre presente arco del proscenio teatral utilizado como elemento de reencuadre dentro del encuadre, adoptando aquí muy a menudo la forma de gruta o cueva (con el primer nivel de representación espacial en negro). Con todo, el largometraje ostenta elementos completamente distintivos del estilo cinematográfico de Clarence Brown, como reiteradas agrupaciones de tres personajes –sus «planos de tres»– y los movimientos de cámara, creados por Brown (antiguo ingeniero) con maquinaria de fabricación propia.

El film, como la novela, versa sobre las guerras entre franceses e ingleses en el continente americano y sus distintas alianzas con los indios en su avance colonialista hacia 1757. Pero la película se centra en la historia de amor entre Cora (Barbara Bedford) y Uncas (Albert Roscoe). Aun así, la huida del tópico es notable; sin ir más lejos, carece del clásico *happy ending* hollywoodiense. Más importante todavía: se trata de un romance interracial entre la hija de un coronel británico y un nativo americano, y en esto la película de Tourneur y Brown es la única de todas las versiones de *The Last of the Mohicans* que aborda abiertamente el mestizaje (ni siquiera la versión de 1992 de Michael Mann lo afronta, entre otras razones porque, como indican sus créditos, se basa directamente en la cinta de 1936 de George B. Seitz, donde el protagonista no es el indio Uncas, sino Hawkeye). En consonancia con la naturaleza salvaje donde se desarrolla la acción, el factor sexual es abordado con una franqueza inusitada para 1920. No obstante, los protagonistas no llegan a rozarse ni una sola vez (estando vivos) –su fuerte atracción sexual está enteramente conseguida a través de los cruces de miradas que se dirigen–. En suma, el film resiste más que holgadamente el paso del tiempo a causa de su realismo y su representación agresiva del sexo, la violencia y la trage-

dia. Es una película de aventuras y al mismo tiempo una oda visual, lírica y poética.

The Last of the Mohicans fue una película perdida hasta 1957, cuando James Card, conservador de George Eastman House / International Museum of Photography and Film, Rochester, Nueva York, descubrió un negativo original de nitrato de 35 mm en la Cinémathèque Française de París. Como en el caso de la gran mayoría de films norteamericanos hallados en el extranjero, este, con rótulos en francés, consistía en una copia de seguridad o segunda copia de la película, ensamblada a partir de descartes del original, y no contenía las tomas consideradas por Tourneur y Brown como definitivas (es el único existente). Repatriado a los Estados Unidos, el Museo llevó a cabo su preservación procediendo de inmediato a la generación de un nuevo negativo original de 35 mm en soporte de acetato, para el que se crearon nuevos rótulos en inglés. El film fue restaurado en 1993 por Jan-Christopher Horak, quien diseñó una nueva paleta cromática basándose en tinciones habituales del periodo. En 2000 se editó un excelente DVD por Lumivision Corporation en asociación con George Eastman House (zona 0).

El actual lanzamiento de Classicmedia consiste en una trasposición exacta de este último, por lo que pocos reproches pueden hacerse. La única objeción a realizar (aparte de la total ausencia de contenidos extras) es la supresión de algunos intertítulos expositivos que sí figuran en el original estadounidense. Por lo demás, aunque consiste en una entrega básica, es una edición totalmente recomendable.

Carmen Guiralt Gomar

**PERE PORTABELLA. OBRA COMPLETA /
COMPLETE WORKS /
ŒUVRES COMPLÈTES**

Título: *Pere Portabella. Obra Completa /
Complete Works / Œuvres Complètes*

Distribuidora: Intermedio

Zona: 0

Contenido: caja con siete discos:

DVD 1: *No compteu amb els dits* (1967); *Nocturno 29* (1968); *Lectura Brossa* (2003).

DVD 2: *Vampir-Cuadecuc* (1970); *Play Back* (1970); *Acció Santos* (1973).

DVD 3: *Umbracle* (1972); *El sopar* (1974); *Poetes catalans* (1970).

DVD 4: *Aidez l'Espagne* (1969); *Miró l'altre* (1969); *Miró la forja* (1973); *Miró tapís* (1973); *Premios Nacionales* (1969).

DVD 5: *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976).

DVD 6: *Pont de Varsòvia* (1989); *La tempesta* (2003); *No al no* (2006); *Plan Hidrológico Nacional* (2004).

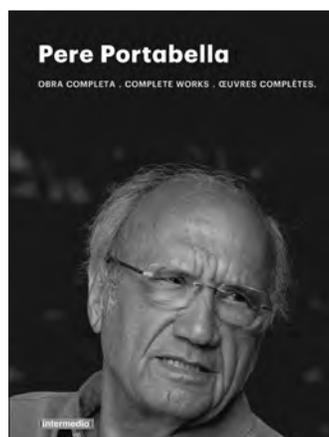
DVD 7: *Die Stille vor Bach* (2007); *Mudanza* (2008); *Uno de aquéllos* (2010).

Formato de imagen: 1.33:1 / 1:66:1

Audio: Mono 2.0 / Dolby Digital (AC3)

Subtítulos: inglés, español y francés.

Precio: 49,95 €



Como director cinematográfico, Pere Portabella se ha convertido en uno de los cineastas estatales cuya obra más interés ha despertado en las instituciones museísticas. Sin afán de hacer un análisis exhaustivo entre las relaciones de Portabella y los museos, parte de la cual se puede consultar en la web www.pereportabella.com, simplemente destacar que sus películas forman parte de las