

(Grierson, Cavalcanti, Rotha), de inspiradores de algunos films (J. B. Priestler) o de compañeros de viaje del movimiento documental (Stephen Spender, Auden). El breve texto de Bert Hogenkamp (profesor de la Universidad VU de Amsterdam y autor de *Deadly Parallels: Films and the Left in Britain, 1929-39* [LW Books, 1989]) ofrece una sucinta semblanza de la creación y la efímera vida (1929-1930) de la London Workers' Film Society que, como sus predecesoras en Alemania, Francia o Holanda, tenían como principal objetivo la exhibición del cine soviético y luchar contra los cortafuegos oficiales a la entrada de los aires revolucionarios.

Un carácter más analítico adoptan la mayoría de los textos breves que se ocupan de cada film, en los que, además de desgranarse las propiedades particulares de las piezas, los rasgos que anticipan o confirman las estéticas y estilos característicos de sus autores o ciertos datos de producción y circulación, se van trazando los múltiples hilos de conexión estética y temática entre estos cortometrajes y la cinematografía de vanguardia soviética, mestizados o hibridados con el modernismo fotográfico y literario en boga en la Inglaterra de aquellos años, el western de Hollywood o el documental científico naturalista o medioambientalista *avant la lettre*. La influencia soviética queda epitomizada en lo estético por los ángulos de la cámara, la edición rápida, los efectos ópticos o las superposiciones, y en lo temático, por la modernización agraria, la industrialización planificada y ese ferrocarril convertido en articulador metonímico de la nación que vincula el primer y último film de la compilación.

Por todo ello, esta edición del BFI apunta de forma más certera que otras de sus compilaciones más archivísticas o documentales a una orientación de la mirada del espectador que permite visitar films conocidos con una perspectiva enriquecida y descubrir otros que complejizan o matizan nuestra mirada del documental y de la propaganda británica del periodo.

María Luisa Ortega

#### UNA HISTORIA DEL CINE

Título: *The Story of Film. An Odyssey*

Director: Mark Cousins

Distribuidora: Network Releasing

Zona: 2 PAL

Contenido: Caja con 5 DVD

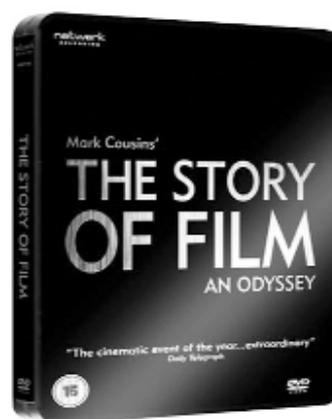
Formato de imagen: 1.78:1

Audio: Comentario en inglés; clips y entrevistas subtitulados en inglés. Estéreo.

Subtítulos: No

Contenido extra: Folleto de 32 páginas

Precio: 50,40 £



Debe apuntarse a Martin Scorsese, con sus *personal journeys* por el cine norteamericano e italiano, emprendidos a finales de los años 90, la idea de planificar ambiciosas ediciones en DVD sobre la historia del cine. El proyecto que nos ocupa es particularmente ambicioso: 915 minutos distribuidos en cinco discos, embutidos en un cofre de precio digamos institucional. Como en el caso de Scorsese, se trata de una historia contada en primera persona, sin recurrir a contrastar fuentes como dicta la práctica historiográfica: nada de literatura previa, aquí los recursos utilizados son las fuentes primarias (clips de películas) y entrevistas. Pero incluso estas ocupan menos metraje que el omnipresente comentario del director, en un espeso acento irlandés al que debe uno habituarse (no es este un inglés «a nivel

de usuario» y la edición que comentamos es la original inglesa, sin subtítulos). Estamos pues ante una historia que se presenta abiertamente subjetiva, muy *opinionated*, lo que se agradece pues a menudo el ángulo de ataque sobre períodos, movimientos y tendencias se revela original y huye de los lugares comunes. Pero cabe preguntarse entonces, ¿quién nos habla, quién establece este prolongado monólogo, por mucho que venga garantizado por el British Film Institute? El nombre de Mark Cousins resultará familiar a los estudiosos del documental por su conocida y útil antología *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary* (1996, con Kevin Macdonald), pero es además un cineasta de amplia carrera que ha realizado diversos programas televisivos de divulgación cinematográfica y dirigió durante años el prestigioso festival de Edimburgo, ciudad en donde reside. Su empeño se ha visto coronado por el éxito: su historia se ha proyectado en unos cuantos festivales de cine, tras su premiere en el de Toronto, antes de llegarnos en su versión en DVD.

Como el libro del mismo título publicado por Cousins en 2004 del que esta edición sería una prolongación audiovisual, el enfoque que toma como modelo *The Story of Film* es la *Historia del Arte* de Gombrich, concebida «sin tecnicismos», para «público en general y jóvenes», según nos explica en la primera página del folleto que acompaña la edición; un texto del que, de nuevo, se evacua toda pretensión historiográfica para centrarse en una descripción de sus muchos y envidiables viajes por todo el planeta para entrevistar a los supervivientes de alguna edad gloriosa del cine. Pero si consideramos el discurso de Cousins como un diálogo con el espectador, el tipo de interlocutor que requiere no es ese que él mismo postula; solo el buen conocedor de la historia del cine podrá apreciar cabalmente las desviaciones del consenso, las provocaciones y las limitaciones de su recorrido, más allá del acuerdo en las jerarquías o la irritación por las ausencias. Así cuando empieza, por ejemplo, comparando

*Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) con un Ozu de posguerra, para concluir que es el minimalista director japonés el verdadero clásico: la película de la Warner «es demasiado romántica para ser clásica», nos dice, jugando con términos de la historia del arte que se revelan como poco problemáticos (si hay algo que atraviesa a todo el cine clásico es lo melodramático) en su traslación a la jerga del cine.

Es un discurso el de Cousins más ensayístico que historiográfico: una serie de reflexiones en voz alta, más evocativas que lineales, que va desgranando sobre imágenes de películas o de los escenarios en donde se rodaron. No se siente obligado a introducir y fundamentar un contexto, o a justificar la selección de los títulos incluidos: favorece los casos singulares, emblemáticos, y los numerosos clips de films que inserta (cerca de un millar, según cuenta suya) comparecen para ilustrar una determinada idea en discusión, no como parte de una obligada parada de «Grandes Hitos» de la historia del cine. Esta se recorre de todos modos y muchos de los hitos acaban desfilando (por ejemplo, el primer *cartoon* en el que aparecía el personaje de Mickey Mouse), si bien no siempre en el lugar y orden habituales. Pero muchos clips no son los más típicamente representativos, sino que se escogen por su carácter sintomático. Algunos fragmentos son breves, casi recursos para llenar la imagen mientras oímos la voz de Cousins en vez de su sonido original. Pero otros fragmentos son muy extensos, y los somete entonces a un análisis visual, o casi textual, como el que se puede realizar en un aula: por ejemplo los amplios clips de *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*, Rouben Mamoulian, 1932) o de *Vampiresas* (*Gold Diggers of 1933*, Mervyn LeRoy, 1933), títulos de culto académico que sustituyen en su recorrido del cine musical de los años 30 al archiconocido cine de Astaire y Rogers, que aquí brilla por su ausencia.

La *agenda* de Cousins no aparece nada oculta, por lo demás: el tema explícito que guía su recorrido histórico es el arte del film. «Nuestro

tema es la innovación», afirma rotundamente: no va a abundar en la idea de que es el dinero el que dirige esta historia sino las ideas, las ideas visuales. Y nos pone un ejemplo —y esto es a la vez un exponente de su *modus operandi*— de lo que considera una idea visual: las burbujas en una taza de café que parecen condensar el pensamiento del personaje que las contempla, recurso que ras-trea en tres películas tan distintas como *Larga es la noche* (*Odd Man Out*, Carol Reed, 1947), *Dos o tres cosas que sé de ella* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Jean-Luc Godard, 1967) y *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). Como puede verse, el método es el montaje, tal y como lo preconizarían Benjamin y Godard; y sí puede considerarse un recurso a veces tan caprichoso como en esas otras historia(s) godardianas del cine, se redime igualmente por lo brillante o revelador de algunas inesperadas asociaciones.

Otra virtud del método de Cousins: como se desprende de los juegos de contrastes y analogías mencionados, la suya no es una historia convencional que ponga su foco, como tantas otras, en la rutilante y por supuesto inescapable historia del cine de Hollywood. Al contrario, más de una vez muestra un notable desdén por tan brillante legado, prefiriendo ejemplos más oscuros e insólitos. Este «internacionalismo» forma parte también de su agenda personal: tras afirmar, por ejemplo, que la escena cinematográfica en Dakar era tan excitante como el nuevo Hollywood de los años 70, proclama que ya «es hora de redibujar el mapa de la historia del cine que tenemos en mente, inexacto y racista por omisión». Así es como su historia se embarca en un recorrido no solo temporal sino geográfico: lo que nos propone es una *road movie* global para encontrar —ese es su tema— a los innovadores de esta forma artística. Así, cuando habla de la vanguardia narrativa del cine, no menciona solo al Abel Gance de *La roue* (1922) y el famoso *Caligari* (Robert Wiene, 1920), sino que incluye —como es de ley hacerlo *après Noël Burch*— la joya de Kinugasa *Una página de locura* (*Kurutta Ippaiji*,

1926), de igual modo que no se olvida en otro lugar de incluir *Límite* (*Limite*, Mário Peixoto, 1930), esa maravilla inaugural del cine brasileño que un historiador como Georges Sadoul trató de visionar en vano. En este recorrido concebido como un viaje coronado por encuentros con algunos protagonistas o testigos excepcionales, se encuentra finalmente otra de las virtudes del trabajo de Cousins: filma con verdadera mirada de cineasta, sin caer en el *travelogue* (a lo que ayuda el carácter poético de las mesuradas reflexiones que acompañan este metraje), los lugares, no solo los estudios, en donde se rodaron aquellas películas excepcionales, como queriendo convocar tanto el espíritu de una época como el espectro de sus creadores que allí pervive, como hacía Guerín en *Innisfree* (1990).

En el capítulo de objeciones, habría que lamentar que ese mapa global del cine que pretende redibujar no incluya apenas el cine de no ficción, documental y experimental. Además de no entenderse bien esta ausencia dada su declarada voluntad de centrarse en las innovaciones formales, haberlo tratado más habría sido muy congruente con su espíritu de integración: la de Cousins debería titularse una historia del cine *narrativo*, como el excelente libro de David Cook. También parece pura idiosincrasia anglosajona incluir a Sergio Leone entre los grandes (dicho esto sin poner en duda su enorme influencia entre los posmodernos); de forma menos anecdótica, resulta llamativo que cuando habla del Hollywood de los 30 haga un recorrido por géneros mientras que el cine francés de esa época se desglosa por «maestros» como Renoir o Vigo. Es cierto que otorga similar tratamiento a Hawks, aunque quizá solo por su cómoda condición de haber sobresalido en todos los géneros americanos; el caso es que esta división continental va contra la tendencia cinéfila —aun tan extendida entre nosotros— de hablar del cine de Hollywood como de una (extensa) serie de excepciones a la norma clásica.

Antonio Weinrichter